P c 1

G. H. Werners

Anweisung

alle Arten von

Prospekten

nach den Regeln

der

Kunst und Perspektiv

von selbst zeichnen zu lernen,

nebst einer

Anleitung

zum

Plafond- und Freskomalen

für Zeichner, Maler, Bildhauer, und alle Arten von Künstler.

Mit vielen Kupfern.

P. C. I.

J. Fuchs. 1805.

Mit Römischkaiserlichen gnädigsten Privilegio.

Erfurt 1781.

bey Georg Adam Keyser.

HERZOGL. SÄCHS. LYCEUM

Sr. Exzellenz

dem

Herrn Statthalter von Erfurt,

Reichsfreiherrn

Carl von Dalberg.

Digitized by the Internet Archive
in 2016

https://archive.org/details/ghwernersanweisu00wern

Ew. Exzellenz haben die Zueignung eines meiner vorigen Werke so gnädig angenommen, daß ich mich erküne, auch diesem durch Vorsezung Ihres Namens in den Augen der Welt einen Wert zu geben, den es auserdem nicht haben mögte.

Längst schon glänzte der Name Dalberg unter den grosen Gönnern und Beförderern der Künste und Wissenschaften: durch Ihre neuliche Abhandlung über das Anemometer aber, sind Sie selbst unter den Lieblingen der Musen eingewei-

het worden. Um so gröser ist hierdurch meine Begierde geworden auch dieses geringe Werk einem so allgemein geliebten und verehrten Mäzen, als ein Merkmal meiner tiefen Bewunderung zu widmen.

Ihr gnädiger Beifall, und die Erlaubnis, unter Ihrem milden Schuze noch ferner den Wissenschaften und Künsten ruhig obliegen zu dürfen, ist die gröste Belonung nach der ich strebe.

Erfurchtsvoll verharre ich

Ew. Exzellenz

Erfurt, Michaelmesse 1781.

unterthänigster

Georg Heinrich Werner.

Vorrede.

Kurze, fassliche und wolfeile Anleitungen zur Malerei sind noch immer zu selten, als daß ich Ursache haben solte, wegen dieser auf Entschuldigung zu sinnen. Jeder kan täglich Beispiele sehen, wo in Gemälden auf die unverantwortlichste Weise wider alle Regeln der Kunst geschnizert wird, und kan eben daher einsehen, daß eine solche Anweisung noch nicht überflüssig ist. Es ist zwar schon viel über die Kunst geschrieben worden: aber es ist in so vielen und kostbaren Werken zerstreut, daß man keinem Künstler zumuten kan, das alles zu lesen. Ich habe daher aus diesen kostbaren Werken das nüzlichste und nothwendigste herausgezogen, um dem Anfänger so vielen vergeblichen Zeitverlust zu ersparen.

So habe ich wol auch nicht nöthig, erst den Nuzen und die Unentbehrlichkeit der Perspektiv in der Zeichnung zu beweisen. Ein jeder Kenner, Liebhaber und Künstler weis, daß keine Vorstellung ohne sie richtig sein kan, weis wie ekelhaft die übrigens auch noch so herliche Schilderung, dem Auge

ist, wenn ihre Regeln nicht beobachtet sind. Aber das ist doch zu verwundern, das man demungeachtet noch Gemälde und Kupferstiche in Menge findet, in welchen wider alle Grundsäze der Perspektiv gesündiget ist.

Es hat einige Künstler gegeben, die durch Bequemlichkeit, oder Irrtum verleitet, glaubten, es sei schon hinlänglich, wenn sie nur ihre Figuren nach dem Horizont zu verkürzten, und den Linien ihrer Gebäude ebendahin ihre Richtung gäben: aber die guten Leute haben nicht bemerkt, daß alles das nur ein ungewisses betrügliches Spielwerk ist, das nur den Unverständigen blenden kan, wenn kein bestimmter Augenpunkt angenommen wird. Allein nirgends entstehen aus der Unwissenheit in der Perspektiv, lächerlichere und abscheulichere Feler, als in der Dekenmalerei, welche noch weit mehr Schwierigkeiten bei den Verkürzungen unterworfen ist, und selbst in der Perspektiv nach einer ganz eigenen Manier behandelt sein will. Ist nun der Künstler so unwissend, das nicht zu bemerken, und seine Gegenstände so zu behandeln, wie auf einer vertikalen Fläche: so scheint am Plafond alles nicht zu stehen, sondern zu liegen, und Menschen und Gebäude drohen jeden Augenblik auf uns herunterzustürzen. Und von der Art sind leider die meisten unserer Dekenstüke. Italienern und andern Ausländern, die von ihren Künstlern keiner solchen Schnizer gewont sind, müssen daher die herrlichsten Verzierungen unserer Gebäude einen sehr widrigen Anblik verursachen; und sie müssen sich von dem Zustand der Kunst in Teutschland einen sehr schlechten Begrif machen; wenn sie in unsern prächtigsten und öffentlichen Gebäuden noch solche abgeschmak-

te,

te, der Natur der Sache ganz widersprechende Vorstellungen finden. Und das müssen wir doch zu unserer Schande bekennen, daß es eine Seltenheit ist, irgendwo einen guten Plafond von einem Teutschen zu finden. Die meisten guten, die wir haben, sind von Italienern gemacht: denn die von Oesern, Meilen, Holzern, und nur wenig andern teutschen grosen Künstlern sind Ausnahmen, die nichts gegen meine Behauptung beweisen. Der Feler liegt blos daran, daß die Perspektiv nicht genug von unsern Künstlern studiert wird. Besser thäten sie, wenn sie ihre Schwäche in dieser Kunst kennen, sie malten auf ihre Platfonds blos Wolken, Vögel, Früchte, Blumen und Laubwerk, als daß sie durch verhunzte Architektur und historische Stüke, die Gebäude verunstalteten, und den Geschmak ihrer Besizer, so wie ihre Kunst prostituirten. Aber noch besser werden sie thun, wenn sie sich lieber genauer mit den Regeln der Perspektiv bekant machen, und sich dadurch in den Stand sezen, eine jede gegebene Vorstellung mit Einsicht und Geschiklichkeit auszuführen. Malern, Bildhauern, Stukaturen, Staffirern, und allen denen, die sich mit dem Puz und der Ausstaffirung unserer Gebäude beschäftigen, kan dies nicht dringend genug empfolen werden.

Nicht für den gelehrten Künstler, denn der kan sich aus den kostbarern Werken Raths erholen, sondern für den ungelehrten und gemeinen Künstler habe ich diesen Unterricht bestimmt; denn entweder kennt er jene seltnere Werke nicht, oder er versteht sie nicht, oder sie sind ihm zu kostbar, oder es mangelt ihm die Zeit, ganze Folianten durchzustudiren. Gemeiniglich kommen alle diese Ursachen zusammen. Ich habe mich daher bemühet, ihnen hier

einen kurzen und fasslichen Unterricht zu erteilen, den sich auch der Aermere anschaffen kan, den Jeder versteht, und dessen Durchlesung nicht so viel Zeit und Mühe erfodert.

Ich war erst gesonnen, noch mehr ausgesuchte grössere Zeichnungen zu Modellen beizufügen, wie auch einen Unterricht zu schiklichen Verzierungen der fünf Säulenordnungen: allein ich überlegte, daß eben diese Zusäze meinem Endzwek, dieses Buch auch den Gemeinsten und Aermsten in die Hände zu bringen, zuwider sein würde, indem es dadurch nicht nur weitläuftiger, sondern auch kostbarer gemacht werden würde. Solte aber dieses Werkchen Beifall erhalten: so werde ich sowol den versprochenen Unterricht zu geschmakvollen und schiklichen Verzierungen der Architektur, als auch die ausgesuchten grösern perspektivischen Zeichnungen, als eigene, und von diesem abgesonderte Werke nachfolgen lassen, welche Liebhaber sich alsdenn entweder als eine Fortsezung, oder als besondere Werke anschaffen können, so wie dieses als eine Fortsezung meiner Zeichenkunst mit jenem besondern Titel versehen.

Zulezt habe ich noch eine kurze Anweisung zur Freskomalerei beigefügt, weil doch diese in Dekenstüken die gebräuchlichste ist.

Uebrigens habe ich mir Mühe gegeben, das ganze Werk durch Deutlichkeit angenehm und brauchbar zu machen, damit auch derjenige, der noch nichts von dieser Materie gehört oder gelesen hat, es verstehen und fassen, und ein Jeder, auch ohne alle andere Anweisung, und mit leichter Mühe von selbst daraus erlernen kan, was darin gelehrt wird.

Gnädigstes Privilegium.

Wir Praeses, Director, Consiliarii und Mitglieder der befreyten Römisch-Kayserlich Franciscischen Akademie freier Künste urkunden hiermit, daß in Kraft Ihro Majestät unsers allergnädigsten Kaysers Herrn und obersten Protectoris verliehenen Macht und Instruction Wir Herrn Georg Heinrich Werner, der Churfürstl. Maynzischen Akademie nützlicher Wissenschaften Mitglied in Matheſi, Ihro Hochfürstl. Durchlaucht zu Sondershausen bestallten Hofkupferstecher und Medailleur in Erfurt wegen seiner sonderbahren Gaben, Verstand und Geschicklichkeit, auch rühmlich dargelegten Erfahrung zu einem Ehrenmitglied, unserer Kayserl. Franciscischen Akademie erwehlet und aufgenommen; thun auch solches hiermit dergestalt, daß obbesagter Herr Georg Heinrich Werner, als ein Ehrenglied derselben, der dießfalls Ihm zukommenden Function mit Sitz und Stimme, sowohl als Ehren, Würden und Vorrechten von nun an fähig und teilhaftig seyn solle, und möge, besonders auch unter alle seine künstliche Werke und Stücke die Er vor jetzo und ins künftige in Stich und Druck ausgehen

ausgehen lassen wollte, das allergnädigste Käyserliche Privilegium zu Verhütung schädlichen Nachdrucks gegen Einlieferung zwölf Exemplare von jedem Stük setzen und drucken lassen dürfe, wie solches in unserer akademischen Versammlung beschlossen und denen Actis akademicis einverleibet worden. Urkundet unter dem gewönlichen akademischen Insiegel, gegeben zu Augspurg den 1sten August Anno 1756.

(L. S.)

Jacob Wilhelm von Langenmantl. auf Artheim Hottmanshausen, Praes. mpr.

ad Conclusum Acad. Caes. Franc.
Joseph Friederic. Rein mpr. p. t. Secretarius.

Johann Daniel Hertz von Herzberg P. t. Director. mpr.

Einlei-

Einleitung.

Unter allen den verschiedenen Arten der Malerei ist keine so unterhaltend und reizend, als die Landschaftmalerei. Das fast allen Menschen beiwohnende Wolgefallen an schönen Aussichten läßt uns auf die Wirkung derselben in der Kunst schliesen. Der Geschmak am Schönen findet nirgend so viel Befriedigung, als in der Natur. Die unendliche Mannichfaltigkeit der Farben, durch ihre in einander schmelzenden eben so verschiedenen Mischungen, und Abwechslungen von Licht und Schatten zur lieblichsten Harmonie vereinigt, reizet das Auge überall, wo es sich nur hinwendet. Was nur irgend an Form und Gestalt gefällig, reizend, oder gros und wunderbar sein kan, treffen wir hier an. Und doch machen alle die tausend verschiedene ineinandergemischte Formen und Farben ein Ganzes aus, darin sich alles so vereinigt, daß von der unbeschreiblichen Mannichfaltigkeit der Vorstellungen keine der andern widerspricht, sondern vielmehr jede die andere hebt.

Der Landschaftmaler hat Gelegenheit durch seine Schilderungen alle Empfindungen in uns zu erregen, und seine Pflicht ist, immer dahin zu sehen, daß er, indem er uns vergnügt, zugleich auch uns unterrichtet. Wer fült nicht freudige Dankbarkeit, wenn er den Reichtum der Natur in fruchtbaren Gegenden vor sich verbreitet siehet? Wen schrekt nicht das Heranbrausen ausgetretener Ströme, zerstörender Stürme, und fürchterlicher Ungewitter? Und wer fült da nicht seine Ohnmacht, und Abhängigkeit von einer

höhern Macht? Die Malerei findet aber besonders alsdenn einen nie zu erschöpfenden Stof in der Natur, vorteilhaft auf die Gemüter der Menschen zu wirken; wenn sie sittliche und leidenschaftliche Gegenstände mit den Szenen aus der leblosen Natur verbindet. Niemand wird z. E. ohne heilsame Rürung es sehen, wie ein woltätiger Mann einen von Mördern in einer Wildnis beraubten und verwundeten Menschen erquikt, menschenfreundlich auf sein Thier sezt, und ihn mit sich nimt. Durch eine solche wolausgesuchte Handlung aus dem sittlichen Leben, kan der Künstler seiner Landschaft einen Wert geben, der sie mit dem besten historischen Gemälde in einen Rang sezt.

Daher ist eine Landschaft, die auch an und für sich noch so schön wär, noch lange nicht vollkommen, wenn sie blos ähnliche Szenen der leblosen Natur vorstellt, blos tode Formen verschieden abändert. Man mus mehr als toden Stof darin sehen, etwas, das nicht blos dem Auge schmeichelt, sondern Gedanken erwekt, Neigungen erregt, und Empfindungen reizt.

Hierzu gehört aber freilich viel, und ein groser Landschaftmaler mus beinahe jedes Talent eines jeden andern Malers in sich vereinigen; er mus mit einem Wort Historienmaler sein.

Der Landschaftmaler muß sich ferner bemühen, jedem Dinge seine eigentümliche Form zu geben, das es von andern auch in einiger Entfernung unterscheidet. Man muß nicht blos Bäume sehen, sondern man mus auch erkennen können, was es für Bäume sind, u. s. f.

Von allen Geheimnissen des Kolorits darf dem Landschaftmaler keins unbekant sein, weil erst hierdurch jeder Teil der Landschaft sein wahres Leben bekömt. Man muß Wärme und Frost, frische und

schwüle

schwüle Luft zu empfinden glauben; man mus den rieselnden Bach, die murmelnde Quelle, den reisenden Strom, nicht nur zu sehen, sondern auch zu hören; das Harte und Steinigte des Bodens, so wie das Weiche des Moses und Grases zu fülen glauben. Jede Jahreszeit, selbst jede Tageszeit hat ihren eigenen Ton. Der helle und erquickende Ton mus im Frühling, oder am Morgen, der sanfte duftige Ton im Herbst oder am Abend, der melancholische oder fürchterliche Ton im Winter, späten Herbst, oder in der Nacht studirt werden.

Vor allen Dingen aber mus der Landschaftmaler die Perspektiv so vollkommen verstehen und praktisch inne haben, wie der Rechenmeister sein Einmaleins. Manche glauben alles gethan zu haben, wenn sie nach der Natur zeichnen: aber sie irren. Es geschieht selten, daß eine Landschaft so wie sie ist, dem Maler dienen kan, ohne daß er nöthig hätte etwas davon zu nehmen, zu verändern, oder hinzu zu thun. Dazu mus er ja nothwendig die Perspektiv verstehen, wenn er auch nur einen Baum hinsezen wolte. Und wär auch sein Augenmaas noch so richtig, so wird er doch gewis im Nachzeichnen Feler begehen, bald in der Gröse, bald in der Richtung der Linien; und in diesem Fall wird die Täuschung nie vollkommen sein, werden alle übrige Schönheiten dem Anschauer wenig Vergnügen machen. Denn wenn auch der, welcher die Landschaft sieht, nichts von der Perspektiv versteht, und die Feler nicht einsieht: so fült er sie doch; so wie der, welcher nichts von der Harmonie der Töne versteht, doch sogleich es fült, was ein reiner oder unreiner Ton ist. Die genaue Beobachtung der Perspektiv ist so wichtig, daß sie beinaheallein hinreichend ist, Täuschung zu bewirken. Es ist

daher sehr zu bedauren, daß so viele Künstler dieses Studium verabsäumen, ohne welches doch schlechterdings keine Landschaft vollkommen sein kan.

Um nun dem jungen und unerfahrnen Künstler den Weg zu zeigen, wie er zur Vollkommenheit in seiner Kunst gelangen könne, werde ich in dieser Anweisung handeln:

1) Von der Perspektiv.
2) Von der Wal und Erfindung.
3) Von den Beiwerken oder der Staffirung.
4) Von der Anordnung, Verteilung, und Stellung der Gegenstände.
5) Von der Zeichnung.
6) Vom Kolorit.
7) Von der Beleuchtung, und
8) Von einigen noch übrigen ihm zu wissen nothwendigen Dingen.

Erſtes Kapitel.

Von der Perſpektiv.

Ein jeder Gegenſtand verändert ſich in der Gröſe und Geſtalt ſeiner Form, ſo wie das Auge eine andere Stellung erhält, oder ſich mehr oder weniger davon entfernt. Zur richtigen Zeichnung eines Gemäldes gehört daher, daß der Maler alle Veränderungen, die von der Richtung, Annäherung, oder Entfernung des Auges herrüren, genau zu beſtimmen weis, damit er in jedem Fall richtig zeichne. Die Wiſſenſchaft, die ihn dieſes lehrt, nennt man die Perſpektiv. Sie lehrt ihn, einem jeden Gegenſtand ſeine richtige Stellung, Geſtalt, Richtung und Gröſe geben.

Ich habe ſchon geſagt, daß Zeichnen nach dem Leben hierzu nicht hinlänglich iſt: denn es iſt eine ſehr unſichere Sache um das Augenmaas, das durch die Einbildung gar oft verfälſcht wird. Ueberdieſes hat

der Künstler nicht allemal Gelegenheit, alles nach dem Leben zu zeichnen. Er mus entweder verändern, oder auch gar alles aus der Fantasie zeichnen, und da wird er in der Stellung der Figuren, in ihrer Verkleinerung, in den Formen und Schlagschatten gewis schwere Fehler begehen, wenn er nicht genau nach den Regeln der Perspektiv verfährt.

In der ganzen Natur läßt sich kein einzelner Gegenstand, geschweige eine Gegend oder Aussicht denken, weit weniger vorstellen, ohne

1. Augenpunkt,
2. Fundamental- oder Grundlinie, und
3. Horizontallinie.

Wir wollen uns dieses durch Tabula I. deutlich machen. A. ist der Augenpunkt, H. K. die Fundamental, und C. I. die Horizontallinie.

Die Grundlinie ist unveränderlich, und befindet sich allemal am untersten Ende der Tafel unserer Vorstellung, oder in der Natur da, wo wir uns befinden. Der Augenpunkt aber, und die Horizontallinie verändern sich nach der Stellung und Richtung desjenigen, welcher die Landschaft betrachtet.

Die Horizontallinie ist nämlich diejenige, welche dem, der eine Landschaft vorwärts, oder seitwärts betrachtet, gerade gegen über, und zwar da, wo sein Gegenstand sich endiget, von einer Seite zur andern, so weit, als sein Auge reichen kan, gezogen, oder sich eingebildet werden mus; und

Der Augenpunkt ist derjenige Punkt, welcher dem Auge des Anschauenden gerade gegen über, oder auf der Horizontallinie an demjenigen Ort bemerkt werden mus, wo sein Blik haftet. Daher verändert

dert sich Linie und Punkt eben so, wie die Stellung oder der Blik des Anschauenden eine andere Richtung erhält.

Hieraus folget, daß der Augenpunkt auf der Horizontallinie an keinem andern Orte bemerkt werden kan, als an dem, wo der Hauptblik des Anschauenden ruhen, und von welchem er alsdann ausgehen mus, das übrige des Prospekts zu betrachten.

Alles kömmt bei der guten Vorstellung eines Prospekts auf die verständige Wal des Augenpunkts an, nämlich eines solchen, von welchem aus sich die übrigen Gegenstände am interessantesten, mannichfaltigsten, und angenehmsten vorstellen. Der Künstler mus daher die Landschaft, die er vorstellen will, von allen ihren Seiten, und in verschiedenen Stellungen und Richtungen betrachten, und nun denjenigen Punkt auf seiner Horizontallinie bemerken, der seinem Blik der wirksamste schien, wenn er anders dem, der sein Stük betrachtet, eben das Vergnügen verschaffen will, das er in der Betrachtung seines Originals fand. Beobachtet er aber diese Vorsicht nicht: so kan es leicht treffen, daß die reizendste Landschaft bei einer sonst noch so gut getroffenen Vorstellung und Ausführung, den Anschauer dennoch völlig ungerührt läßt, blos weil seine Nachläßigkeit einen unschiklichen Gesichtspunkt gewält hat, von welchem sich die Landschaft nicht gut ausnimt, und wobei die übrigen vieleicht gröſten Reize der Landschaft verstekt bleiben.

Eine Anmerkung für Liebhaber und Schildereiensamler mus ich hier im Vorbeigehen hinzufügen. Sie thun aus Unwissenheit oft den herrlichsten Stüken Schaden, wenn sie sie nicht nach der verschiedenen Höhe ihres

Horizonts aufhängen. Die Höhe, oder die Niedrigkeit desselben mus ihm seine Stelle an der Wand bestimmen, wenn es nach dem Endzwek des Künstlers die gehörige Wirkung auf das Auge des Anschauers thun soll: denn es macht einen ungemein unangenehmen und widrigen Eindruk, wenn ein Stük mit einem hohen Horizont, hoch, oder wenn ein Stük mit einem niedrigen Horizont tief hängt.

Der auf der Horizontallinie einmal beliebig angenommene Augenpunkt ist es nun, der allen auf dem Stük befindlichen Gegenständen, in Ansehung der Gröse, Richtung, Beleuchtung, und Kolorit, ihre unveränderliche Bestimmung gibt. Jemehr ein Gegenstand sich von dem Augenpunkt entfernt: je gröser ist seine Form, je kräftiger seine Beleuchtung und Schatten, je lebhafter sein Kolorit; jemehr er sich hingegen dem Augenpunkt nähert; jemehr verkleinert er sich, jemehr wird die Beleuchtung gebrochen und matt, und jemehr schwindet das Kolorit.

Zum Beispiel: HK ist die Fundamentallinie, CI die Horizontallinie, und A der Augenpunkt. CH und IK ist folglich die angenommene Höhe des Horizonts. Man teile nun diese Höhe in beliebige Teile, z. E. in 25, und ziehe sodann von der Horizontallinie zur Grundlinie herunter von 5 zu 5 Teilen, perpentikulare Paralellinien: so werden diese Abteilungen nach dem Horizont zu CH, pn, fm, qg, dl, H, die verminderten Höhen geben.

Eben so verhält es sich mit den in der Luft befindlichen Gegenständen. be sei die Gröse desselben, so ziehe man von b und e zwei Linien nach dem Augenpunkt A und x, y, ll, ff und ff werden die verminderte Gröse geben; und diese Verminderungen

gen finden durch das ganze Stük von Y und C nach A und von Z und I nach A statt.

Die Verminderung darf aber nicht blos mit der Gröse der Gegenstände, sondern sie muß auch mit der Beleuchtung und dem Kolorit vorgenommen werden. p n ist von der Grundlinie in H um 5 Teile, f m um 10, q g um 15, d l um 20 und A um 25 Teile entfernt, und mit der Entfernung eines jeden Teils mus sich nicht allein die Gröse, sondern auch die Beleuchtung, und das Kolorit der Gegenstände vermindern, schwächer werden, und in A sich ganz verlieren.

Alles, was ich bis izt kürzlich gesagt habe, will ich nun weitläuftiger auseinander sezen, und es noch deutlicher und begreiflicher zu machen suchen.

Die Horizontallinie ist diejenige Linie, welche unsere Einbildung am Ende eines Gebäudes, einer Landschaft, oder irgend eines Prospekts ziehet. Sie läuft allemal mit der Grundlinie, wo sich der befindet, welcher die Landschaft betrachtet, und von welcher an er alle Gegenstände siehet, parallel. Sie scheidet die Luft und die Erde von einander, und begrenzt dadurch unsere Aussicht. Nachdem sie von der Fundamentallinie weit, oder nicht weit entfernt ist, nachdem macht sie einen hohen, ordentlichen, oder niedrigen Horizont, welcher niemals wilkürlich ist, sondern allemal von dem Standpunkt desjenigen abhängt, welcher eine Landschaft betrachtet, oder aufnimt. Ein ordentlicher Horizont ist, wenn die Horizontallinie die Mitte der Tafel durchschneidet; ein hoher Horizont ist es, wenn sie sich über die Mitte der Tafel erhebt, so, daß man mehr Landschaft und weniger Luft siehet; und ein niedriger Horizont ist es, wenn die Horizontallinie die Mitte der Tafel nicht

erreicht, so daß man mehr Luft, und weniger Landschaft siehet. Die Wahl eines hohen oder niedrigen Horizonts ist indessen, wie ich schon gesagt habe, nicht willkürlich, sondern hängt vom Standort des Zeichners, oder Anschauers ab. Steht dieser hoch gegen seinen Gegenstand: so erhält er einen hohen Horizont, weil er mehr von demselben übersiehet; steht er hingegen niedrig gegen denselben: so erhält er auch einen niedrigen Horizont, weil er nicht so viele Teile seines Gegenstandes übersehen kan. Unter einerlei Standpunkt aber, hat die Vorstellung einer Fläche oder Ebene, aus eben dem Grund einen niedrigen, und die Vorstellung von Gebirgen einen hohen Horizont, weil eine gröfere Masse des Prospekts vor unsern Augen liegt.

Der Augenpunkt ist derjenige Punkt auf der Horizontallinie, wo das Auge des Anschauers ruht, nach welchem zu sich alle Gegenstände verkleinern, und in welchem alle Gesichtslinien des ganzen Stüks zusammenlaufen.

Gesichtslinien sind diejenigen Linien, die aus jedem bestimten Punkte der Tafel in den Augenpunkt gezogen werden, als von Y in A, aus C in A, aus H in A, aus X in A, aus K in A, aus I in A, aus Z in A, und aus e b in A. Wenn man über das ganze Stük die Gesichtslinien in gleichen Weiten verteilt und in dem Augenpunkte zusammenlaufen läßt: so hat man zugleich einen genauen Maasstab der Verkleinerung aller auf demselben befindlichen Gegenstände, indem ein jeder Gegenstand, der sich zwischen zwo solchen Linien befindet, sich gegen den Augenpunkt zu in eben dem Verhältnis verkleinert, in welchem diese beide Linien sich nach dem Augenpunkte zu verengern.

Die

Die Stellung des Augenpunktes auf der Horizontallinie ist in sofern willkührlich, als es auf mich ankömt, denjenigen Punkt zu wälen, von welchem sich die umliegenden Gegenstände am besten ausnehmen. Er mus daher nicht nothwendig in der Mitte sein, sondern er kann sich auch eben so wol auf einer oder der andern Seite befinden; und man sezt ihn, wenn es möglich ist, gern etwas auf die Seite, indem dadurch die Verkleinerungen auf beiden Seiten nicht so einförmig werden, sondern diejenigen Gegenstände, die sich auf der verlängerten Seite befinden, mehr Breite, und eine gröfere Deutlichkeit erhalten.

Der Distanzpunkt, Abstands, oder Entfernungspunkt, ist derjenige Punkt, vermittelst dessen die perspektivischen Verkürzungen, von der Grundlinie nach dem Horizonte zu, noch genauer bestimt werden, als es durch die vorigen Punkte und Linien allein geschehen konte. Einige Zeichner haben nur Einen Distanzpunkt angenommen, und die durch Hülfe desselben gefundenen Verkürzungen, vermitelst des Zirkels auch auf die andere Seite übergetragen: allein es ist diese Methode vielen Schwierigkeiten unterworfen, und nach aller aufgewendeten Mühe, hat man doch nichts zuverlässiges. Man verfährt daher nicht nur gewisser, sondern man erleichtert sich es auch gar sehr, wenn man zween Distanzpunkte annimt. Man verfährt damit folgendergestalt. Man sezt auf die Horizontallinie zween Punkte in gleicher Entfernung von dem Augenpunkte. Siehe Tab. II. Fig. 1 D D. Auf der Fundamentallinie merkt man mit Punkten die Einteilungen der Gegenstände an, 0, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8. Von diesen Punkten ziehet man Gesichtslinien nach dem Augenpunkte in A. Wenn dieses geschehen ist, so ziehet man aus eben diesen Punkten

ten neue Linien in die beiden Distanzpunkte D D. Genau da, wo diese Distanzlinien die Gesichtslinien auf beiden Seiten durchschneiden, da ziehet man von einer Seite zur andern Horizontallinien 88, 77, 66, 55, 44, 33, 22, 11. Der Zwischenraum zwischen diesen Horizontallinien gibt mir die der Natur gemäse genau bestimte Verkürzungen der Gegenstände.

Für geübtere und der Geometrie kundige Leser mus ich hier noch anmerken, daß es am besten ist, wenn die durch die Distanzpunkte entstehenden Winkel, zwischen 90 und 60 Grad, weder mehr als 90 noch weniger als 60, enthalten, indem die Gegenstände in einem Winkel zwischen 60 und 90 Grad sich am deutlichsten vorstellen, auser diesem aber mit jeder Vermehrung, oder Verminderung der Grade, von ihrer Deutlichkeit verlieren. Für Ungeübtere ist es schon hinlänglich, wenn sie sich merken, daß die Distanzpunkte in einem Stük von mittlern Horizont nahe an beiden Enden der Tafel, in einem Stük von hohem Horizont, ganz an beide Enden, bei einem niedrigen Horizont, aber näher nach den Augenpunkt zu, gesezt werden müssen.

Diagonallinien, Diametral oder Durchschneidelinien, sind diejenigen, welche aus den Distanzpunkten in die Fundamentallinie laufen, und die Gesichtslinien durchschneiden. Ich nennte sie oben Distanzlinien. Diese Distanz oder Diagonallinien sind es, wie ich schon gezeigt habe, welche der ganzen Fläche, und einem jeden Gegenstand auf derselben ihre bestimte Verkürzungen geben.

Akzidental oder Kontingentalpunkte. Zuweilen, besonders bei sehr langen Stüken mit einem niedrigen Horizont, wollen die Distanzpunkte allein, nicht zureichen, jedem Gegenstand sein gehöriges Verhältnis

hältnis zu geben, man ist daher um gröserer Deutlichkeit willen, genöthiget noch einige andere Punkte auf der Horizontallinie anzunehmen, und damit wie mit den Distanzpunkten zu verfahren, und sie auf einzelne Gegenstände anzuwenden. Diese nennet man alsdenn Akzidentalpunkte. Der Fall kömt indessen sehr selten vor, und nur in Architekturstüken tritt er zuweilen bei geöfneten Portalen oder Fenstern ein. Ich werde in der Folge Gelegenheit haben, mehr davon zu sagen.

Um nun einen Prospekt, oder irgend einen Gegenstand perspektivisch aufzunehmen, mus man seine Tafel, ehe man etwas hineinzeichnet, zuvor gehörig zurichten und abteilen, wobei man folgendergestalt verfährt. Zuerst ziehe ich auf meiner Fläche die Fundamentallinie Tab. II. Fig. I. E E. Hierauf untersuche ich, ob mein Gegenstand, oder mein Standort, einen hohen oder niedrigen Horizont erfodern, und nach dessen Anweisung, ziehe ich mit der Fundamentallinie parallel, die Horizontallinie H. H. Auf der Horizontallinie bemerke ich nun den Augenpunkt A, und in gleicher Entfernung davon, auf beiden Seiten die Distanzpunkte D D. Hierauf teile ich, nach Beschaffenheit der Gröse, oder Menge meier Gegenstände, die Fundamendallinie in gewisse Teile ein o, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8. Von allen diesen angemerkten Teilen ziehe ich Linien in den Augenpunkt A, welches die Gesichtslinien sind. Alsdenn ziehe ich die Diagonallinien aus den beiden Distanz oder Entfernungspunkten, D. D. in die bemerkten Punkte auf der Fundamentallinie, aus welchen ich die Gesichtslinien in den Augenpunkt gezogen habe. Da nun, wo auf beiden Seiten die Gesichtslinien von den Diagonallinien durchschnitten werden, ziehe ich von einem

Durch-

Durchschnitt zum andern, neue horizontale Linien, bis auf die Fundamentallinie herunter 88, 77, 66, 55, 44, 33, 22, 11. Nun ist meine Grundfläche gehörigermasen zubereitet, daß ich einen jeden Gegenstand perspektivisch auftragen kan.

Sollen nun die auf der Tafel zu verteilenden Gegenstände in ihren bestimmten Entfernungen ihre gehörige Höhe, und deren richtige Verminderung bekommen: so mus ich vorerst auf der Seite meiner Tafel einen perspektivischen Maasstab errichten, welcher in so viel Ruten, oder Schuhe geteilt ist, als die Höhe meines höchsten Gegenstandes beträgt, nach welchem sich sodann die kleinern verhältnismäsig richten. Tab. II. Fig. 2. F. 1. 2. 3. 4. 5. 6.

Die Verminderung der Grösen, und Verkleinerung meiner Gegenstände kan ich aber unmöglich richtig bestimmen, wenn ich nicht zuvor andeute, wie weit sie von einander entfernt sind. Daher ist es zweitens nöthig, das ich meine Fläche in so viel Schuhe, Ruten, oder Meilen abteile, als sie enthält. Das Quadrat von Z F F O sei die Grundfläche, und enthalte 8 Schuh in der Länge, und acht in der Breite. Ich teile also zuerst die Grundlinie in acht Teile, die die Gröse der Teile an dem auf der Seite errichteten Maasstab haben; und alsdenn bezeichne ich den Raum zwischen den horizontalen Parallellinien, deren Entfernung von einander ich vermittelst der Diagonallinien fand, wo sie die Gesichtslinien durchschneiden; diese Zwischenräume bezeichne ich nun mit 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8. Solte meine Fläche mehr Fus in die Tiefe enthalten: so darf ich nur so vielmehr Diagonallinien ziehen, und auf obengelehrte Weise verfahren.

Der voderste Gegenstand auf der Tafel k sei nach dem angenommenen Maasstab 6 Fuß hoch. Der zwote

zwote Gegenstand c sei 3 Fuß von der Grundlinie entfernt, und 3 Fus hoch. Der dritte Gegenstand b sei auch drei Fus hoch, aber 7 Schuh von der Grundlinie entfernt. Der vierte d stehe in einer gleichen Entfernung, sei aber wie der erste 6 Fus hoch. Nichts ist nun leichter, als allen diesen Gegenständen nach dem Maas ihrer Entfernung ihren gehörigen Plaz und ihre richtige Höhe zu geben. k erhält seinen Plaz in dem mit 1 bezeichneten Raum. c welches 3 Fuß entfernt sein soll, steht auch auf der dritten Linie, oder in dem mit 4 bezeichneten Raum. b und d, welche 7 Schuh entfernt sein sollen, stehen auch auf der siebenden Linie, oder in dem mit 8 bezeichneten Raum. Ihre Höhe ist eben so leicht zu finden. k soll 6 Fus hoch sein: so ziehe ich von der 6 an meinem neben der Tafel stehenden Maasstab eine Linie quer über die Tafel herüber, und wo sie meinen Gegenstand berührt, bis dahin erstrekt sich seine Höhe. c soll 3 Fus hoch sein: so ziehe ich von der 3 eine Diagonallinie nach dem entgegengesezten Distanzpunkt D, bemerke sodann die Höhe der 3 von meinem Maasstab auch auf der andern Seite, und ziehe von da wieder eine Diagonallinie in den ihm entgegenstehenden Distanzpunkt D. Wo beide Diagonallinien sich durchschneiden, da ziehe ich eine horizontale Linie über die Tafel, welche mir die Höhe des Gegenstandes c gibt. d soll wiederum 6 Fus hoch sein: so ziehe ich abermals von der 6 des Maasstabes eine Diagonallinie in den entgegengesezten Distanzpunkt D, und verfahre übrigens völlig wie bei c.

Man kann die Höhe eines jeden Gegenstandes auch auf eine andere, und beinahe noch leichtere und zuverlässigere Manier finden, wenn man auf der Stelle, wo der Gegenstand stehen soll eine Perpendikularlinie

linie (Eine Linie die von der Horizontallinie nach der Fundamentallinie senkrecht heruntergezogen wird) errichtet, und hierauf aus dem Augenpunkt A eine Gesichtslinie in diejenige Zal des Maasstabes zieht, welche die Höhe des Gegenstandes enthält; als bei c und b in 3 und bei d in 6. Da nun, wo diese Gesichtslinie die Perpendikularlinie durchschneidet, da ist die bestimte Höhe des Gegenstandes.

Vermittelst dieses Verfahrens kan ich in Vorstellungen aller Art, die Höhe eines jeden Gegenstandes bestimmen, er mag stehen, wo er will, und seine Entfernung mag auch so gros sein als sie will. Nur mus ich, wie vorhin schon gesagt worden, nicht vergessen, vorher einen gewissen Maasstab anzunehmen, den ich an der Seite bemerke, und nach welchem ich zu erst meine Grundlinie einteile. Die Diagonallinien geben mir alsdenn, wie vorhin gelehrt worden, die übrigen Einteilungen der ganzen Fläche nach der Tiefe zu.

Die Ausführung eines figurirten Fusbodens ist das leichteste, indem ich nur die sich verschieden durchkreuzenden Linien auf der Grundfläche ausführen; oder die daher entstehenden Quadrate nach eigenem Belieben mit Figuren ausfüllen darf, wie Tab. II. zu sehen ist.

In Ansehung des Orts, wohin ein Stük gestellet werden soll, hat der Maler verschiedene Horizonte in Erwegung zu ziehen. Erstens bey Stüken, die am Ende eines Gartens, einer Allee, Gallerie ꝛc. die Aussicht schliesen sollen, darf der Horizont nicht höher seyn, als das Auge des Anschauenden, höchstens 5 Fus. Eben nicht höher dürfen die auf dem Stük befindlichen lebendigen Gegenstände sein. Siehe Tab. III. Fig. 3.

Die

Die Anlage der Grundfläche FFBB ist schon aus dem vorigen bekannt. Hier ist nur noch anzumerken, daß die Grundlinie FF, sowol als deren Vertiefung FB auf 10 Fus angenommen ist. Wenn nun vor dem vordersten Gegenstand EC, welcher zugleich zum perspektivischen Maasstab von 5 Fus dient, die Gesichtelinien EA, CA, in den Augenpunkt gezogen worden sind: so finden sich in dem Winkel EAC alle mögliche Verkürzungen für die Gegenstände, welche man auf diese Fläche zu ordnen denkt, Z. E. 1, 2, bestimt die Höhe für den Gegenstand G in einer Entfernung von 3 Fus; 3, 4, bestimt die Höhe des Gegenstandes G in einer Entfernung von 4 Schuh; 5, 6, ist der Maasstab für Q in einer Entfernung von 10 Fus.

Sollte aber das Gemälde höher gestellt werden, als das Auge des Anschauers ist, so mus der Horizont niedriger genommen werden. Siehe Tab. III. Fig. 4. H, H.

A sei der Augenpunkt, und KI die Höhe von 5 Fus, so giebt, wie bei Fig. 3 erwänt worden ist, der Winkel AKI. das Maas zur Verkleinerung aller auf der Tafel befindlichen Gegenstände von ebenfalls 5 Fus Höhe, nach ihren verschiedenen Entfernungen. Z. E. die Grundfläche FF sei 13 Fus breit und eben so tief. Auf dieser sollten vier Gegenstände so geordnet werden, daß V, 1 Fus, O, 2 Fus, X, 5 Fus und Z, 13 Fus Entfernung haben sollten. Diesen nun weisen die Horizontallinien 2, 4, 6, 8, wo sie den Triangel durchschneiden, ihre gehörige Stelle an, ihre Höhe aber giebt ihnen die andere Linie des Triangels AK. In dieser wird 1, 2 der Maasstab für V; 34 für O; 5, 6 für X und 7, 8 für Z.

Will man auf dieser Fläche noch kleinere Gegenstände mit anordnen, Z. E. wie hier einen Hund B. so verfährt man folgendergestalt: Die Höhe des Hundes mus ich vorher an dem perspektivischen Maasstab, wozu hier die Figur K I. dienlich, bemerken. Diese Höhe sei q, F. Nun ziehe ich abermals von q F einen Triangel in den Augenpunkt A, so habe ich vermittelst des Triangels die Höhe für den Hund in einer jeden Entfernung. Er soll Z. E. wie hier 1 und einen halben Fus entfernt sein, so gibt mir die Perpendikularlinie d c im Triangel seine gehörige Höhe.

Eben so verfährt man bey fliegenden Geschöpfen in der Luft. 9, 10, 11 12, 13 sollten Z B. Adler sein. Hier mus man dem vordersten 9 vorerst seine bestimte Gröse geben. Sie sei e F. Aus e F ziehe ich nun Gesichtslinien in den Augenpunkt, und der herausgekommene Triangel e A F gibt mir die Gröse von 10, 11, 12, 13.

Sollten aber die Vögel verschiedener Gattung und Gröse sein, so mus ich natürlich eben so viel verschiedene Triangel machen, als ich verschiedene Gattungen anbringen will.

Soll aber ein Gemälde niedriger gestellt werden, als das Auge des Anschauers selbst steht, so mus dessen Horizont um so viel erhöhet werden. Siehe Tab. IV. Fig. 5. Wir wollen hier ein Zimmer annehmen, das 17 Fus lang und eben so tief sein soll. Bei der Einteilung der Grundfläche verfahre man abermals nach den im Anfang gegebenen Regeln. Die Höhe der Figuren sei auch hier 5 Fus. Man ziehe nun die Gesichtslinien von dem angenommenen Maasstab in den Augenpunkt, und verfahre übrigens in allen Stüken nach der bei Tab. III. gegebenen Anweisung, so wird man nicht irren können.

Indessen

Indessen darf man sich nicht einbilden, als ob es nöthig sei, daß der Grund einer Fläche allemal eben so tief als lang sein müsse. Es hängt dieses ganz von der Willkür des Künstlers, oder von der Beschaffenheit der Umstände ab. Siehe Tab. IV. Fig. 7. Hier ist die Länge der Fläche 55 Fus, und deren Tiefe 35. FF ist die Grundlinie, HH die Horizontallinie, A der Augenpunkt und D der Distanzpunkt. Das Verfahren dabey ist völlig so, wie es bei Tab. II. Fig. 1 gelehrt worden ist.

Eine allzuhohe Stellung der Tafeln erfodert einen ganz niedrigen Horizont, weil es da dem ungleich niedriger stehenden Auge unmöglich ist, etwas von der Fläche zu übersehen. Siehe Tab. IV. Fig. 6. Die Horizontallinie mus daher mit der Fundamentallinie einerlei sein. und der Augenpunkt A ebenfalls auf der Fundamentallinie angenommen werden. P H sei der Maasstab von 10 Fus. So giebt nun der Triangel P, H, H, so wie bei den vorigen Beispielen, den Maasstab zu der Verkleinerung aller auf der Tafel befindlichen Figuren.

Die in dem vorigen gelehrte Zeichnung der Grundflächen, und ihrer Einteilung dient bei architektonischen Prospekten nur zu solchen Gebäuden, die sie gerade von vorne vorstellen. Zuweilen trift es aber, daß man Gebäude auch überek vorstellen mus. Hierzu wird die Grundfläche auf folgende Weise abgeteilt. Siehe Tab. V. Fig. 7. Man ziehe zuerst aus dem Augenpunkt A Gesichtslinien nach F und F. Alsdenn teile man die Fundamentallinie F F beliebig germasen in Schuhe, Ruten, Stunden oder Meilen. Hierauf ziehe man aus den beiden Distanzpunkten D D Gesichtslinien in die auf der Fundamentallinie angemerkten Einteilungen. So wie diese Linien aus den

beiden Distanzpunkten sich durchschneiden, so geben sie zugleich die erforderliche Einteilung der Fläche in geschobene Vierecke. Weil sich aber diese Linien nur innerhalb des Winkels F A F durchschneiden, so ist die Einteilung auf beiden Seiten noch nicht vollständig. Man fahre daher fort aus jedem Distanzpunkt Linien durch die auf der entgegengesezten Gesichtslinie F A, befindlichen Punkte 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, zu ziehen, in welchen Punkten nämlich die Gesichtslinien aus dem nächsten Distanzpunkt sie durchschnitten haben. Auf diese Weise ist die Einteilung der übrigen Fläche vollständig.

Auf dieser zubereiteten Fläche sind nun alle ekigte Gegenstände sehr leicht perspektivisch zu zeichnen. Um es aber doch noch deutlicher zu machen, will ich Fig. 8 noch ein Beispiel hinzufügen. Die Länge der ganzen Fläche soll 160 Fus, die Breite des vordersten Hauses von B nach Z 40, und dessen Länge von B nach X 80 Fus sein. So messe ich auf der Grundlinie von B aus, 40 Fus und bemerke den Punkt mit p. Ebenmäsig messe ich von B aus nach der andern Seite 80 Fus, welches in den Punkt F fällt. Nunmehr messe ich von beiden Seiten nach dem Winkel Z B X zu. Die Linie von p aus, berührt die Linie des Winkels Z B in dem Punkte C, und dieser giebt mir die Breite des Hauses. Die Linie von F aus, berührt die Linie des Winkels B X in dem Punkte Q, und dieser gibt mir die Länge des Hauses. Wenn die Höhe 60 Fus sein soll, so errichte ich auf den Punkt B eine Perpendikularlinie von 60 Fus Höhe, und bemerke den Punkt mit R. Auf C und Q errichte ich ebenfalls Perpendikularlinien, und um ihre richtige perspektivische Höhe zu erhalten: so ziehe ich von R aus Linien in die Distanzpunkte H und D. Wo nun

diese

diese Linien die Perpendikularlinien in o und s durchschneiden, da ist die richtige Höhe; auf einer Seite o C und auf der andern s Q. Auf diese Weise sind die perspektivischen Höhen der Thüren und Fenster zu erhalten, wenn man ihre wahre Höhe auf der Linie R B bemerkt, und von da aus Linien nach den Distanzpunkten H und D ziehet. Die perspektivischen Breiten derselben erhält man, wenn man ihre wahre Breiten auf der Fundamentallinie von B nach p und von B nach F anmerkt, und von diesen Abtheilungen Linien nach den Distanzpunkten H und D ziehet. Wo diese Linien nun die Linien C B und B Q durchschneiden, da habe ich die richtige perspektivische Breite. Die richtige Figur des Daches bekömmt man folgendermasen. Man bemerke dessen Höhe L und ziehe den Triangel L o R. Von L ziehe man alsdenn eine Linie nach D, und von N nach s eine andere Linie, die mit der von L nach R parallel läuft: so hat man o L R N s.

Tab. VI. gibt noch Anleitung, wie ein ganzer Prospekt von lauter Gebäuden nach obigen Regeln aufzuzeichnen sei. Der Grund hier mag etwa aus 150 Schuh bestehen. Vorerst verzeichnet man nur nach den schon bekanten Regeln den Grund, und sezt alsdenn nach obiger Anweisung die Gebäude darauf.

Diese wenigen Regeln werden hinreichend sein, einen jeden jungen Künstler in den Stand zu sezen, daß er diese schwere Kunst der Perspektiv ohne alle weitere Anweisung erlernen kan. Nur mus er sich dieselben recht wol bekant machen, und nicht eher von einem Blat zum andern gehen, bis er das vorhergehende völlig inne hat, damit er sich nicht selbst durch vergebliche Schwierigkeiten aufhalte. Und wenn er mit anhaltendem Fleis und Eifer sie studirt und übt:

so wird er sich zur Befriedigung der Kenner hinlänglich damit behelfen können, bis Zeit und Gelegenheit ihm erlauben, die kostbarern, teils schwerern, teils weitläuftigern Werke über diese Kunst zu studiren. Ich gehe nun zu den andern Materien über, die ihm zu wissen nothwendig sind, wenn er es nur zu einigem Grade der Vollkommenheit bringen will.

Zweites Kapitel.

Von der Erfindung und Wahl.

Der Künstler mus bei seinen Vorstellungen allemal einen gewissen Endzwek vor sich haben, was er ausführen will. Die Ausdenkung der Mittel nun, wodurch, und wie das geschehen soll, heist die Erfindung.

Bei dem Künstler, der in der Erfindung glüklich sein will, mus zu einem guten Verstand, noch eine lebhafte Fantasie, und ein feines Gefül hinzukommen, ohne welche er nichts bewerkstelligen kan. Diese Kräfte muß er daher immer zu üben und zu schärfen suchen.

Die Werke des Geschmaks werden auf zweierlei Weise erfunden. Entweder hat der Künstler den Zwek schon vor Augen, und sucht nun die Mittel ihn zu erreichen. Dies ist der Fall bei den Maler, der sich vorgesezt hat, bei einer gewissen Gelegenheit, bestimte Empfindungen zu erweken, und nun die Bil-

der

der hierzu sucht. Oder es stöst ihm von ungefehr ein interessanter Gegenstand auf, und er entdekt, daß dieser sehr schiklich sei, einen gewissen Endzwek zu erreichen. Auf diesem Weg komt der Künstler zu seiner Erfindung, wenn er den Stof zu einer Geschichte, oder auffallende Gegenstände findet, die eine gewisse Empfindung erregen können.

Die Erfindung wird dem Künstler im ersten Fall erleichtert, und seine Erfindungskraft gestärkt, wenn er sich gewönt, keine Vorstellung sich nur flüchtig zu denken, sondern fest zu fassen, und durch anhaltende Betrachtung sich recht lebhaft und deutlich zu machen. Hierdurch wird eine grose Menge anderer Vorstellungen, die mit dieser verbunden sind, in ihm erwekt werden, wodurch ihm die Wal derselben erleichtert wird. Er mus beständig an seinen Endzwek denken, und es mus seine herschende Vorstellung sein. Alles sieht er hierdurch mit Beziehung darauf; und von ungefehr kömt ihm etwas vor, was tausend Andere übersehen, so bemerkt er schnell die Verbindung desselben mit seinen Hauptgedanken, und verwendet es in seinen Nuzen. Daher enthalte sich der Künstler, wenn er im Begrif ist, etwas zu erfinden, aller andern Gedanken, und habe nur immer die Vorstellung seines Zweks klar und lebhaft vor Augen. Er entziehe seine Aufmerksamkeit jedem andern Gegenstand, und gewöne sich, alles, was ihm vorkömt, nur auf seinen Gegenstand zu ziehen. Wenn er dieses thut, so wird sich das, was er sucht, ihm nach und nach von selbst anbieten, und er wird eine Menge zu seiner Absicht dienliche Vorstellungen und Bilder sammeln, von denen er alsdenn ohne Mühe, nur die besten aussuchen darf.

Dazu gehört aber freilich ganz unumgänglich nothwendig, daß er sich vorher seinen Zwek so bestimt und so deutlich vorstelle, daß nichts ungewisses darin bleibt, sonst wird alle seine Mühe und Arbeit vergeblich sein. Man sieht es einer Menge von Gemälden leider sogleich an, daß der Künstler keinen bestimten Zwek vor sich, und keine deutliche Vorstellung davon gehabt, daß er selbst nicht recht gewust hat, was er eigentlich machen will. Daher entstehen denn solche Misgeburten, daß der Anschauer auch nicht weis, was er daraus machen soll.

Einzelne Vorstellungen zur Erreichung dieses Zweks nun sich zu sammeln, dazu ist das beste Mittel, die Werke der Natur und Kunst fleisig zu studiren, gute Zeichnungen, Kupferstiche, Gemälde, alte geschnittene Steine, Münzen, Schnizwerk, und Bildsäulen, ferner Aussichten, Gegenden und Menschen in allerlei Verrichtungen und Verhältnissen fleisig zu betrachten, und dabei zu überlegen, was sie ausdrüken können, oder ausgedrukt haben, und worin eigentlich der Ausdruk liegt.

Das andere Mittel ist, daß er sich unaufhörlich mit den Gegenständen seiner Kunst beschäftigt, und alles, was er sieht und hört, auf seine Kunst anwendet. So sieht er alsdenn jeden Menschen, jedes Thier, jeden Baum u. s. f. als eine zu seiner Schilderung schikliche Figur an, überlegt, wie und wo sie zu brauchen sei, und kömt dadurch oft ganz unvermerkt auf schöne Erfindungen. Er mus gleichsam sein Nez immer ausgespant halten, um jeden vorkommenden Gegenstand einzufangen, und alsdenn Gebrauch davon zu machen. Zu diesem Endzwek mus er immer Papier und Bleistift bei sich haben,

um

um alles sogleich in seine Samlung einzutragen, damit sein Gedächtnis es nicht wieder verliert.

So kan man auch auf neue Erfindungen kommen, wenn man eine Sache von mehrern Seiten betrachtet, und überlegt, wie sie sich von einer andern Seite vorgestellt ausnehmen würde. z. E. Die Kreuzigung ist vorgestellt, wie Christus nach überstandenen Selenleiden zu seiner Mutter und Johanne redet. Der Künstler betrachte nun diese Handlung von einer andern Seite. Er stelle sich vor, wie Christus im gröſten Kampf begriffen ist, so werden ihm die Vorstellungen von dem Jammer seiner Freunde, und vom Spott und Jubel seiner Feinde reichen Stof zu herrlichen Erfindungen geben.

Es trift sich aber oft, daß wenn man am ängstigsten etwas sucht, oder sich auf etwas besinnt, daß man es gerade da am wenigsten findet, oder sich dessen erinnern kan; und zu einer andern Zeit, wenn man kaum daran denkt, fällt es einem ohne Mühe, ganz von ungefehr und von selbst bei. Befindet sich der Künstler in dem Fall, so thut er am besten, wenn er den Schwierigkeiten nachgibt, nichts erzwingen will, sondern von der Arbeit geht, und sie bis auf einen glüklichern Zeitpunkt verspart. Denn wenn man so gar grose Schwierigkeiten findet: so ist man gewis auf einem unrechten Weg; und alsdenn ist es der Klugheit gemäs, daß man ihn nicht weiter verfolgt, sondern sich aus der falschen Stellung herauszusezen sucht. Allmälig nimt die Sache, oder unsere Vorstellungsart eine andere Wendung, und wir haben das Vergnügen, das, was wir vorher mit so groser Angst und Mühe vergeblich suchten, ohne unser Bestreben, auf die leichteste und natürlichste Weise zu finden.

Aber es ist nicht genug etwas zu erfinden, sondern es kömt auch darauf an, ob es der Mühe wert war, es zu erfinden. In der Wal also mus der Künstler seinen Verstand zeigen.

Der Gegenstand, welchen der Künstler wält, mus verschiedene Eigenschaften haben. Er mus unser Wolgefallen an Vollkommenheit, Schönheit und Güte erweken, oder befördern und nären. Wält er einen andern, so hat sein Werk keinen Wert, sondern bringt die schlimme Wirkung hervor, den Geschmak eines Volks zu verderben. Es mus zwar uns zum Vergnügen dienen, aber das mus nicht seine einzige Eigenschaft sein, es mus auch nüzen: denn das ist doch ein vollkomneres Vergnügen, das wir an einer nüzlichen Sache finden. Es mus also nicht blos ergözend, sondern auch belehrend und unterrichtend, oder rührend und bewegend sein.

Der Künstler mus also seinen Gegenstand nicht nur genau darzustellen, sondern auch seinen Wert zu beurteilen wissen, um sein Talent nicht übel anzuwenden. Er mus arbeiten, um durch die Eindrüke des Schönen und Guten, auch unser Herz gut zu machen, und unserm Geist eine edlere Richtung zu geben, um jede Tugend in dem vollen Reiz der Schönheit darzustellen; um für jedem Schädlichen, für jeder Bosheit, jedem Laster uns einen lebhaften Abscheu einzuprägen.

Hernach aber mus der Künstler auch überdenken, ob sein Gegenstand überhaupt, und jeder Teil desselben fähig sei, ein Gegenstand des guten Geschmaks zu werden. Nicht alles, was zu einer Sache passt, ist drum auch schiklich. Die natürliche Schilderung einer Spinne, Kröte, eines Misthaufens, oder irgend einer natürlichen Verrichtung, könte sehr gut zur Sache passen,

und

und würde doch die zärtliche Empfindung, und den guten Geschmak des Anschauers gar sehr beleidigen. Er darf also nicht leichtsinnig das erste, was sich seiner Vorstellungskraft darbietet, nehmen, sondern er mus zuvor mit Sorgfalt untersuchen, ob es erstens dazu dient, was es ausdrüken soll? und dann zweitens, ob es auch dem guten Geschmak gemäs ist.

Geschmak nennt man das Vermögen, das Schöne zu empfinden. Der Künstler von Geschmak sucht daher jedem Gegenstand eine angeneme und gefällige Form zu geben, mit dieser gefälligen Form aber zugleich auch alles Schöne aus dem Reiche des Wahren und Guten, oder Sittlichen, zu verbinden. Hieraus folget von selbst, daß alles Häsliche, Widerwillen und Ekel erwekende, Kleine, Unnüze, und Ueberflüssige wegfallen mus.

Bei der Wal mus aber ferner nicht blos auf Schönheit und Nüzlichkeit, sondern auch auf Wahrheit gesehen werden. Wahrheit ist Richtigkeit unserer Vorstellungen. Weil ohne sie keine Vollkommenheit statt findet: so mus auch ein jedes Werk der Kunst auf sie gegründet sein. Ein an sich gleichgültiger Gegenstand, der aber nach der völligen Wahrheit bis zur Täuschung geschildert ist, macht allemal Vergnügen.

Allein die Vorstellung mus nicht blos wahr, sie mus auch wahrscheinlich sein, das ist: es mus auch mit unsern Begriffen, die wir uns davon machen, so übereinstimmen, daß wir es für wahr halten. Hierzu ist das Mögliche schon hinreichend, wenn es auch nicht in der Natur wirklich vorhanden, wenn es nur so geschildert ist, wie wir es uns unter solchen Umständen vorstellen. Oft ist hierzu das Erdichtete noch schiklicher, als das Wirkliche, wenn es nur gedenkbar

bar ist, wie z. B. die Vorstellung aus der alten Fabellehre. Wir bekümmern uns bei einer Vorstellung von Herkules Thaten nicht darum, ob es einen solchen Herkules gegeben hat; wenn uns aber der Held, als ein schwächlicher Jüngling vorgestelt werden solte: so würde sich unsere Empfindung empören; wir würden ausrufen: das ist unmöglich, daß der Knabe das thun konte.

Die Wal des Augenbliks ist ferner ein wichtiger Teil bei der Erfindung. Unter dem Augenblik versteht man denjenigen Zeitpunkt, welchen der Maler zu seiner Vorstellung wält. Weil nämlich in dem Gemälde keine Folge von Begebenheiten statt findet, sondern alles still stehet: so kan er die Begebenheit auch nicht ganz, sondern nur so ausdrüken, wie sie in einem gewissen Augenblik sich ausnimt.

Jeder Augenblik einer Begebenheit hat seine besondern Umstände, und gibt andere Karakter, Anordnung, Stellungen, Leidenschaften ꝛc. Der Maler mus daher dasjenige, was er vorstellen will, sich selbst erst lebhaft, deutlich und von allen Seiten vorstellen, durch alle Augenblike nachgehen, bei jedem alle Umstände genau prüfen, und alsdenn von allen den wälen, der sich zu seiner Absicht am besten schikt, indem jeder verschiedene Augenblik auf den Anschauer auch einen verschiedenen Eindruk macht.

Um nun eine schikliche Wahl bei seinen Erfindungen zu treffen, mus sich der Künstler sowol mit der Natur, als mit der Theorie der Kunst genau bekant machen.

Natur findet er allenthalben; nur mus er sich daran gewönen, sie auch da zu sehen, wo sie ist; mus nichts flüchtig und überhin ansehen, sondern alles mit einem Künstlerauge betrachten, seine Schönheiten

ten und Mängel ausspähen, und die Wirkung eines jeden einzelnen Gegenstandes zu seinem Ganzen studiren. Nichts in der ganzen Natur mus ihm gleichgültig sein. Ein Stük Felsen, eine Höle, ein Stein, ein Bach, ein Baum, ein Busch, ein umgefallener Sturz, ein Pflug, kurz, alles was ihm nur aufstöst, mus ihm wichtig sein, mus seine Aufmerksamkeit reizen, kan grose Schönheiten, sowol für sich im einzelnen, als in seiner Verbindung mit dem Ganzen haben. Er soll daher nie ohne Reisfeder und Papier ausgehen, um alles, was ihm aufstöst, sogleich abzuzeichnen, und diese einzelnen Partien zu sammeln. Er wird sich hierdurch gleichsam einen Vorrath von Materialien anschaffen, aus welchen er zu seiner Zeit ein ganzes Gebäude aufführen kan. Hat er es so weit gebracht, daß er jeden einzelnen Gegenstand, den er braucht, nicht blos fertig nachamen, sondern auch selbst erfinden kan: so mus er an die Zusammensezung denken. Er kan sich hierzu Anfangs guter Kupferstiche bedienen, und durch deren Kopirung geschikten Meistern die Kunst ablernen, zusammen zu sezen. Aber hierbei darf er ja nicht stehen bleiben, sondern er mus, sobald als er die Zeichnung eines ganzen Prospekts in seiner Gewalt hat, zur Natur übergehen, und ihre schönen, grosen und reichhaltigen Kompoſizionen studiren und nachamen. Anfangs ist es schon genug, wenn er alles so aufträgt, wie er es findet. Sobald er aber auch diesen Schritt gethan, und es in seiner Gewalt hat, einen jeden Prospekt in der Natur nachzuzeichnen: so mus er sich üben, eigner Schöpfer zu werden, die einzelnen Partien, die er sich gesammelt, und seiner Fantasie eingeprägt hat, zusammen zu sezen, und neue Kompoſizionen zu erfinden.

Keine

Keine Art von Malerei ist einer so grosen Mannichfaltigkeit, und einer so harmonischen Verbindung der Teile fähig, als die Landschaft.

Der Stil in der Landschaftmalerei ist viererley: 1) der erhabene, 2) der schöne oder reizende, 3) der romantische, und 4) der gemeine Stil.

Der heroische oder erhabene Stil ist Vorstellung groser Geschichten, prächtiger Schauspiele und Gebäude, so daß die Landschaft nur eine Nebensache zu sein scheint. Alles, bis auf die kleinsten Gegenstände mus hier edel und gros, nichts darf verzerrt, possirlich oder kleinlich sein.

Der schöne oder reizende Stil ist Vorstellung angenehmer Gegenden, wo ein jeder Gegenstand schön und reizend ist. Hierzu gehört arkadisches Schäferleben, niedliche Gebäude, zame niedliche Tiere, Sonnen oder Mondschein, reine Luft, schöne Aussichten, ruhige Flüsse, worinne die Sonne oder der Mond sich spiegelt, einzelne schöne Bäume, und angeneme Haine und Wälder.

Der romantische Stil ist Vorstellung rauher und fürchterlicher Gegenden. Hierher gehören Ruinen, gänzlich verfallene, oder einstürzende Gebäude, zerrissene Felsen, grose Gebirge, Klüfte, Abgründe, reisende Ströme, schäumende Wasserfälle, wilde reisende Thiere, Nacht, Sturm, Bliz u. d. g.

Der gemeine oder niedrige Stil ist Vorstellung der ländlichen Natur wie sie ist. Hierher gehören Vieh und Hirtenstüke aus unsern Zeiten, Bettler, Bauerngüter, Strohdächer, verfallene schlechte Gebäude, Brükchen, Stege, Bauernschenken und Ackerwirtschaft.

Nun mus der Künstler vorerst untersuchen, was der Endzwek seines Stüks sein soll, und welcher Stil sich zu diesem

dieſem Endzwek ſchikt. In einen herrſchaftlichen Saal, in Staatszimmer ſchikt ſich der gemeine Stil nicht. Ochſen und Eſel und dürftige verfallene Bauerhütten würden da eine ſchlechte Figur machen. Hierher gehört der heroiſche oder der ſchöne Stil, zur Noth der romantiſche; der gemeine hingegen gehört in Landhäuſer und ökonomiſche Gebäude; und der reizende Stil paſſt überallhin, ſchikt ſich aber vornämlich in Schlafzimmer.

In jedem einmal gewälten Stil mus der Karakter deſſelben durchgängig beobachtet werden. Alles was Ehrfurcht Bewunderung und Erſtaunen erwekt, gehört zum Karakter des erhabenen Stils, und alles, was niedrige, ekelhafte, oder lächerliche Vorſtellungen erwekt, iſt ihm zuwider. Ein Wald, ein majeſtätiſcher Strom, eine Kaskade, eine hohe ſteinerne Brüke, Bildſäulen und Prachtgefäſe, ein Tempel, ein Pallaſt, antike Ruinen, ſtarke Eichen, hohe Tannen und Fichten, ein Grabmal ſind gros. Ein Betler, eine Maus, ein Dornſtrauch, eine Kaze, eine Heerde Federvieh, ein Bauernſpiel, ein Strohdach würden dem Karakter des Groſen widerſprechen.

Ein ſanftflieſender Bach, ein niedlicher Landſtieg, ein zierliches modernes Gebäude, ein kleiner Hain, Hügel mit Moos bewachſen, Erlen, Buchen und niedriges Geſträuch ſind ſchön. Ein heiterer Himmel, eine ſanfte Beleuchtung von Sonnenſchein, oder eine ſtille mondhelle Nacht ſind ſchön. Fürchterliche Abgründe hingegen, ſtürmiſcher Himmel, reiſende Thiere, fürchterliche Geſchichten von Mord oder Beraubung würden dem Karakter des ſchönen und reizenden widerſprechen. Zu dieſem Stil gehört alles, was Zufriedenheit, Vergnügen und angenehme Empfindungen erwekt.

Zum Karakter des romantischen Stils gehört alles das, was Erstaunen, Bewunderung, Grausen, Furcht und Entsezen erwekt. Schreken, Wildheit und Gröse sind seine unterscheidende Züge. Ein melankolischer Einsiedler, ein Verzweifelnder, Strasenräuber, ein ermordeter Wanderer, wehrlose Tiere von stärkern und reisenden Tieren verfolgt, oder zerrissen, Ueberschwemmung, Verwüstung, zerrissene Brüken, fürchterliche Wildnis, Seesturm, Feuersbrunst gehören dazu. Arkadische Schäfer, Hausvieh, sanftfliesender Bach, ländliche Lustbarkeiten, bewonte Gebäude würden diesem Karakter widersprechen.

Der niedrige oder gemeine Stil fasst alles in sich, was wir in der gemeinen ländlichen Natur entdeken. Zu seinem Karakter gehören Dörfer, niedrige verfallene Hütten, niedliche aber geringe Landhäuser, kleine Stege, Bäche, bebaute Felder, Fruchtbäume, geköpfte Weiden, Federvieh und alle Arten von Hausvieh, Feldgeräthe, und ländliche Lustbarkeiten. Ihm widersprechen Palläste, Ruinen, Bildsäulen, wilde Tiere, und alles, was die Idee der ländlichen Armut oder Ruhe stört.

Bei der Erfindung hat der Künstler ferner dahin zu sehen, daß er allemal das Schikliche beobachte. Spaziergänger im Regenwetter, ruhige Menschen bei Sturm, Ueberschwemmung und Feuersbrunst, leichte Bekleidungen im Winter, dichte Gewänder im Sommer, fliegende Gewänder bei ruhigem heitern Himmel, wilde Tiere in der Nachbarschaft der Menschen, oder zame Tiere unter den wilden, antike Ruinen in einer bewohnten Gegend, Gartenblumen in der Wildnis, Springbrunnen oder Bildsäulen in einer ländlichen oder unbebauten Gegend; alles das würde

de lächerlich und unschiklich seyn. Zum Schiklichen gehört ferner, daß der Künstler bei seinen Erfindungen, Rükſicht auf Klima, Land, Sitten, Zeiten, Jahreszeit und Tageszeit nimt. Weintrauben unter Frühlingsblumen, Tannen und Orangschenbäume untereinander, stark rauchende Feueressen im Sommer, oder Häuser ohne Rauch im Winter, Türken die Wein trinken, Moren die in der Karte spielen, griechische Saltaten mit Kanonen und Schiesgewehr, oder römische mit Grenadiermüzen, Perser in morischer, oder Juden in teutscher Kleidung: alles dis würde einen unaussprechlich lächerlichen Anblik geben. Der Künstler mus sich daher sorgfältig um die Sitten und Gebräuche derjenigen Nazionen erkundigen, die er zu Ausstaffirung seiner Landschaften brauchen will.

Er mus ferner sich bemühen den Karakter derjenigen Personen, die in seiner Landschaft vorkommen, gehörig auszudrüken. Hier mus er besonders die Natur studiren, um zu bemerken was für Wirkung eine jede verschiedene Leidenschaft auf die Menschen hat, und wie er sie nach Beschaffenheit seines Alters und seiner Erziehung auszudrüken pflegt. Jeder Hauptunterschied des Standes und jedes Alter hat seinen eigenen Ausdruk der Leidenschaft. Auf eine Art ist der König zornig, und auf eine andere Art wütet der Pöbel. Anders lacht der Hofmann, und anders der Bauer. Anders weint der Mann, und anders weint der Knabe. Anders küsst der gnädige Herr, und anders küsst sein Pferdeknecht. Es würde die Grenzen dieses Büchelchens überschreiten, wenn ich mich weitläuftiger und bestimter hierüber herauslassen wollte. Es ist schon genug, daß ich einen Wink dahin gebe, um einen jeden Künstler auf die Natur aufmerksam zu machen. Er würde aber sehr irren, wenn er den

Ausdruk der Leidenschaft und des Karakters blos im Gesicht suchen wollte. Die Stellung des ganzen Leibes und die Bewegung eines jeden Gliedes verändert sich mit jeder Leidenschaft, mit jedem Temperament, mit jedem Stand, mit jedem Alter. Der Greis, wenn er lustig ist, begnügt sich, in seinem Lehnstul, oder an seinem Stabe ruhig und heiter zu lächeln; der Mann von Bildung bewegt lebhaft die Arme, oder tanzt ein wenig, der Bauer klopft in die Hände, stampft mit den Füssen die Erde und ruft ein lautes Juchhe dazu, und der Knabe hüpft auf einem Bein herum.

Auf alle dergleichen Unterschiede hat der Künstler Achtung zu geben, und sorgfältig dahinzusehen, daß er bei seiner Erfindung allemal genau bei der Wahrheit bleibe, sowol in Ansehung des Alters, und des Standes, als auch des Karakters, der Sitten, Gebräuche, und Lebensart. Indessen kan es Fälle geben, wo dem Künstler erlaubt ist von der strengen Wahrheit einigermasen abzugehen: aber nur unter zwo Bedingungen. Erstens mus allezeit eine gröfere Schönheit dadurch erreicht werden, und zweitens darf die Wahrscheinlichkeit nicht dadurch beleidiget werden. Wahrscheinlich mus es allemal sein, sonst fällt alle Täuschung weg, sonst machen die Feler des Stüks einen gröfern Eindruk auf uns, als dessen Schönheiten.

Die Wahrheit und Wahrscheinlichkeit in der Kunst ist dreierlei. 1) Wahrheit der Geschichte. 2) Wahrheit der lokalen Umstände. 3) Wahrheit des Ausdruks oder Karakters.

Zur Wahrheit der Geschichte gehört Kentnis der Geschichte, der Personen, und der Zeit. Begebenheiten die nicht zu gleicher Zeit geschehen sind, oder

oder geschehen konten, dürfen nicht auf einer Tafel gleichzeitig vorgestellt werden. Das was Herkules gethan hat, darf nicht dem Apollo zugeeignet werden; und wenn eine Scene aus der Eroberung von Amerika vorgestellt wird: so müssen die Spanier die Tirannen sein uud nicht die Ynkas.

Zur Wahrheit der lokalen Umstände gehört Kentnis des Orts, der Sitten und Gebräuche; alles das, was der Künstler mit einem Worte Kostume nennt. Eine antike Belagerung mit Kanonen, eine alte Vestung mit Wällen, die Israelitten in der Wüste mit zerrissener, oder in teutscher Kleidung, Maria in reichen Stof gekleidet, die Einsezung des Abendmals auf Stülen, und dergleichen, sind Feler wider das Kostume.

Zur Wahrheit des Karakters gehört richtiger Ausdruk alles dessen, was sich für die vorzustellende Person schikt. Maria mit blosen Brüsten und verbulten Augen, ein tanzender Greis, ein philosophirendes Kind, ein Zorniger in einer ruhigen Stellung, ein Laufender mit einer glat anliegenden Draperie, ein fliegendes Gewand ohne Wind oder schnelle Bewegung, ein Dreſcher in einer leichten Tanzmeisterstellung, eine plumpe Göttin, berganlaufendes Wasser, Piramiden in Griegenland, griechische nakende Grazie in Egipten und antike Baukunst in Amerika: alles das würden Feler wider die Wahrheit des Karakters sein.

Ist der Künstler nun bei seiner Erfindung und Wal mit alle dem fertig: so hat er bei seiner Anlage darauf zu sehen, daß er alle die möglichste Schönheit anbringt, deren sein Gegenstand fähig ist.

Es ist schwer, einen vollständigen, richtigen, und bestimten Begrif von Schönheit zu geben. Der Künst-

ler denke sich eine mannichfaltige Abwechslung richtiger Teile, und deren harmonische Uebereinstimmung zu einem Ganzen, so hat er die Hauptidee der Schönheit. Alle Teile einzeln und für sich müssen richtig und felerfrei sein; nnd unter sich müssen sie wieder mannichfaltig abwechseln. Allein sie müssen auch wieder harmonisch zusammenstimmen, und sich zu einem einfach scheinenden Ganzen verbinden, worauf der Blik ruht, ohne durch Verwirrung der Teile zerstreut, oder durch ihre Gleichförmigkeit ermüdet zu werden. Je gröser also unter den Teilen Mannichfaltigkeit und Abwechslung, und je harmonischer ihre Verbindung unter sich ist, daß sie nur Ein groses Ganzes ausmachen, je vollkommener ist das Stük.

Aber in der ganzen Natur ist nichts so vollkommen, als sich es denken läßt. An einem jeden Gegenstand entdecken wir noch Unvollkommenheiten und Feler, entweder in seinen einzelnen Teilen, oder in ihrer Zusammensezung und Verhältnis. Das mus nun das Geschäft des Künstlers sein, diese Mängel und Unvollkommenheiten zu verbergen, zu verbessern, und mit wirklichen Schönheiten zu ersezen. Die Vorstellung eines Gegenstandes nun, mit Hinwegdenkung aller Unvollkommenheiten und Feler, und mit Hinzusezung aller möglichen Schönheiten und Vollkommenheiten, deren er seiner Natur nach fähig ist; diese Vorstellung nennet man Ideal; denn sie ist nicht in der wirklichen Natur, sondern nur in unserer Vorstellung vorhanden. Der Künstler mus sich also bemühen, alle einzelne Schönheiten in der Natur zu bemerken und zu sammeln, um sie gelegentlich zu einem Ganzen zu verbinden, und seinen Vorstellungen dadurch idealische Schönheit zu geben; denn die Natur nur so zu nehmen, wie sie ist, und mit allen ihren

Felern

Felern und Unvollkommenheiten darzustellen, ist das Werk gemeiner Nachahmer, aber nicht geschikter Künstler. Ganz allein im niedrigen oder gemeinen Stil ist es dem Künstler erlaubt, alles darzustellen, wie er es findet; denn hier soll er die Natur, so wie sie ist, die felerhafte Natur schildern; in allen übrigen Manieren aber verlange ich nicht unvollkommene, sondern verschönerte Natur.

Noch eine besondere Art der Schönheit unterscheidet sich durch Kleinheit, Zärtlichkeit, Zierlichkeit, Gefälligkeit, und jugendlicher Munterkeit; und dieses nennet man Reiz, oder Grazie. Alle diese Eigenschaften gehören nicht zur eigentlichen Schönheit im engen Verstande. Schönheit verträgt eine Art von Gröse und Würde; Reiz aber nicht. Reiz verträgt Zierlichkeit und Merkmale von Künstelei, wenn sie nur geschmakvoll ist; Schönheit aber nicht. Reiz verträgt mehr Munterkeit und lebhaftere Farben, als Schönheit. Schönheit erregt eine Art von Erstaunen, mit Beifall vermischt: Reiz gebiert weder Bewunderung noch Staunen: er zieht blos an, und reizt durch Gefälligkeit.

Reiz und Schönheit unterscheiden sich aber nicht so sehr von einander, als beide vom Erhabenen verschieden sind. Schönheit entzükt, Grazie reizt und bezaubert: das Erhabene aber begeistert und erregt blos Bewunderung, Staunen und Ehrfurcht. Jene erzeugen blos angeneme, dieses blos grose, hohe Empfindung. Majestät und Gröse ist der Karakter des Erhabenen; Lieblichkeit und Gefälligkeit des Schönen und Reizenden. Dem Erhabenen widerspricht zu starke Komposizion und Vermischung, alles Gekünstelte, jede Kleinheit, alles sanfte, zärtliche, kin-

dische und lächerliche. Je einfacher, ungekünstelter, gröser und ernsthafter, je besser.

Das wär das hauptsächlichste, was der Landschafter bei seiner Wal und Erfindung wissen und benuzen mus. Wir wollen nun sehen, was er ferner bei seiner Arbeit zu beobachten hat.

Drittes Kapitel.

Von den Beiwerken oder der Staffirung.

Staffirung nennt man die Ausfüllung eines Gemäldes mit Beiwerken, das ist: mit lebendigen oder leblosen Figuren und Gegenständen, die jedoch nicht der Hauptgegenstand der Vorstellung sind, sondern nur einen Nebenzwek haben, das Gemälde entweder angenemer oder deutlicher zu machen.

Folglich ist der Endzwek der Beiwerke zweierlei. Erstens dienen sie dazu, einen Prospekt zu verschönern, die Leeren desselben auszufüllen, und dem Ganzen mehr Mannichfaltigkeit und Abwechslung zu geben. Zweitens dienen sie dazu, den Hauptgegenstand mehr zu karakterisiren oder kentlicher zu machen.

Um die Schiklichkeit der Beiwerke gehörig zu beurteilen, hat der Künstler zu bemerken, daß die Landschaft im weiten Verstande, drei besondere Arten unter sich begreift. 1) Eigentliche Landschaft, das ist, Vorstellung einer ländlichen Gegend, als

Haup-

Hauptgegenstand. Siehe Tab. VII. 2) Prospekt, das ist, Vorstellung einer Aussicht, wo Gebäude der Hauptgegenstand sind. Siehe Tab. VI. 3) Historische Landschaft, das ist, Vorstellung einer Geschichte, einer Handlung, eines Gebrauchs, in einer Landschaft.

Ferner mus der Künstler wissen, daß er nur fünf Wege hat, einen Gegenstand zu karakterisiren, oder kentlich zu machen: 1) Durch sich selbst, 2) durch seine Handlung, 3) durch seine Wirkungen, 4) durch den Ort, und 5) durch allegorische Vorstellungen.

Wir wollen zurükgehen, und eins nach dem andern deutlich machen. Zuvor wollen wir aber noch einen Unterschied der Beiwerke bemerken. Man teilt sie auch ein in nothwendige und willkürliche Beiwerke.

In der eigentlichen Landschaft sind nothwendige Beiwerke, Berge, Felsen, Felder, Flüsse, Bäume. Ohne diese läßt sich keine Landschaft denken. Aber sie allein machen die Landschaft noch nicht schön, oder die Vorstellung davon noch nicht angenem. Die reizendste Landschaft, in welcher ich, so weit mein Auge reicht, nichts, als lebloſe Gegenstände erblike, ist für mich ein trauriger Anblik, indem die ganze Gegend ausgestorben und von der Pest verheert zu sein scheint. Wenigstens kan ich mich nicht erwehren, zu wünschen, daß eine so reizende Gegend, auch von Menschen bewont sein, wenigstens besucht werden mögte, damit ich mich nicht, als das einzige lebendige Wesen, in derselben zu betrachten habe. Der Gedanke einer gänzlichen unwillkürlichen Einsamkeit ist unserer ganzen Natur zuwider, und erregt allemal traurige Empfindungen in uns, da wir fülen, daß

wir zur Gesellschaft und zur Mitteilung geschaffen sind.

Diese unangenemen Empfindungen vermeide ich dadurch, wenn ich die Gegend mit zufälligen oder willkürlichen Beiwerken ausfülle. Diese sind teils lebendig, teils leblos. Schon die leblosen kan ich so wälen, daß sie die Vorstellung der Bevölkerung, des Fleises, der Gesellschaft in mir erregen. Ein angelegter Zaun erinnert mich nothwendig an Menschen, die ihn gemacht haben. Ein Brükchen, ein Steg läßt mich auf Menschen schliesen, die darübergehen. Ein Haus, eine Hütte, in der Entfernung ein Dorf, wenigstens eine Thurmspize, sagen mir, daß Menschen da wonen. Aber anschaulicher, und ungleich angenemer ist mir es, wenn ich das nicht erst schliesen darf, sondern wenn ich die Menschen selbst sehe. Ein Hirte, der im Schatten eines Baumes bei seiner Herde liegt, ein paar Wanderer, die über einen Steg gehen, vertraulich mit einander reden, oder sehnsuchtsvoll nach dem in der Entfernung liegenden Wirtshaus zeigen, ein Greis, der unter der Thür seiner Hütte sizt, und dem unschuldigen Spiel seiner Kinder zusiehet, alles das erreget angeneme und beruhigende Vorstellungen in mir.

Aber ehe ich diese Beiwerke wäle, mus ich zuvor sorgfältig die Art meiner Landschaft untersuchen. Ist es eigentliche Landschaft: so darf ich sie nicht mit Häusern oder mit Menschen überfüllen, sonst werden diese der Hauptgegenstand, und jene das Nebenwerk. Nur so viel darf ich von diesen hineinbringen, als nöthig ist, unangeneme Vorstellungen zu entfernen. Soll aber meine Vorstellung Prospekt sein: so sind Häuser und künstliche Spaziergänge mein Hauptgegenstand; Bäume, Berge, Bäche und dergleichen,

aber

aber Beiwerke. Auch hier sind sie nothwendig: denn wo die Natur ganz durch die Kunst verdrungen wird, werden auch unangeneme und ängstliche Empfindungen in mir erregt. Ich sehne mich nach dem Anblik eines Gegenstandes, der die Vorstellung der Freiheit und schönen Natur Gottes in mir erregt. Der Anblik eines Tempels, eines Pallasts, einer Strase, wird meinen Augen doppelt angenem sein, wenn er durch den Anblik eines in der Entfernung sich erhebenden Berges, einiger Fruchtbäume, eines Weinrebengeländers, eines an der Mauer herunterlaufenden Efeus gehoben wird. Daß hier Menschen nicht zu den zufälligen, sondern zu den nothwendigen Beiwerken gehören, versteht sich von selbst: denn Tempel werden besucht, Häuser und Palläste bewont, und Strasen betreten.

Ist aber meine Vorstellung historische Landschaft: so sind Menschen der Hauptgegenstand, Häuser und Bäume aber gehören zu den Beiwerken. Ein Einzug, eine Krönung, eine Schlacht, ein ländlicher Tanz, eine Liebesgeschichte, erfodern ihre eigene Staffirung, von denen wir uns bald mehr unterhalten wollen.

Beiwerke dienen aber nicht blos dazu, meine Vorstellung angenemer zu machen, sondern auch sie mehr zu karakterisiren.

Aeuserst unschiklich würde es sein, bei einem Freudenfeste traurige Beiwerke, oder bei einer traurigen Geschichte muntere anzubringen. Bei einem Leichenzug, bei einem Mord, tanzende, lachende Zuschauer wär Unsinn. Selbst alles lachende in der Landschaft, was meinen Schmerz zerstreuen könte, mus ich vermeiden. Trüber Himmel, bei Nacht ein Nordschein, oder Feuer in der Entfernung, Sturm-

wind, der die Bäume zerbricht, ein Raubvogel, der eine Taube erjagt, kale Felsen, dunkle Wälder, abgestorbene Bäume, Leichensteine, weinende Menschen u. d. gl. gehören hieher.

Aber alles das ist unschiklich bei einer freudigen Gelegenheit, bei einem festlichen Einzug, einem Tanz, einer Hochzeit oder dergleichen. Hier mus das Grün munter und lebhaft, die Luft heiter und sanft, die Bäume angenem gruppirt sein. Zame Tiere müssen sich friedlich vermischen, oder mit einander spielen, und jedes Menschengesicht mus Frölichkeit und Lachen verkündigen.

Wenn ich den Früling schildern will, so ist es nicht genug, daß ich meine Landschaft grün mache, denn grün ist sie auch im Sommer und Herbst. Neues Leben, Jugendkraft und Blumen sind die Hauptwirkungen des Frühlings. Ich vermeide also reife Früchte, abgelebte alte Mütterchen und Greise, und wäle zu meinen Figuren spielende Kinder, Knaben, die unter blühenden Bäumen den Ball schlagen, liebende Jünglinge und Mädchen, die zwischen Blumen sizen, Blumen sammeln, sich mit Blumen werfen, oder Kränze binden.

Im Sommer brennt die Sonne heiser, und die Feldfrüchte reifen. Ich entblöse daher meine Figuren mehr, ich lasse sie unter Schirmen oder schattigten Bäumen vor den Sonnenstralen sich verbergen, an einer erfrischenden Quelle sich den Durst löschen, oder in einem Flusse sich baden. Das Vieh meiner Hirten springt nicht mehr mutwillig herum, wie im Frühling, sondern lagert sich verdrossen und müde im Schatten des Waldes. Schnitter wischen sich den Schweis von der Stirn, und schwerbeladene Wagen führen den Segen der Ernde ein.

Im

Im Herbst bekleide ich meine Figuren schon dichter. Statt der Blumen lasse ich Fruchtbäume unter der Last ihres Obstes sich beugen. Im Vordergrunde glänzen mir reife Weintrauben entgegen; ein durstiger Wanderer presst sich den Saft aus denselben, oder ich schildere in einem ganzen Berge die Freuden der Weinlese. Das Grün der Felder und Bäume ist nicht mehr so jugendlich lebhaft, sondern fahl, gelb und rötlich gemischt. Aus den Feueressen des entfernten Dorfes steigt schon der Rauch empor.

Der Winter karakterisirt sich freilich schon hinlänglich durch Schnee und abgestorbene Bäume: aber meine Vorstellung wird ungleich lebhafter, wenn ich abgelebte Greise langsam und halb erstorben in ihren Belzen einherschleichen, und Kinder und Jünglinge auf dem Eise mit Schrittschuh und Schlittenfahren sich belustigen lasse.

Eben so mus ich den Morgen vom Abend unterscheiden: denn das Morgenroth sieht gerade so aus, wie das Abendroth. Der Landmann zieht des Morgens munter an seine Feldarbeit, sein Morgenlied singend oder pfeifend, oder sein Morgenbrod essend. Die junge Bäuerin trägt ihren Vorrath rasch nach der nächsten Stadt zu Markte, und das Vieh hüpft munter und muthwillig um seinen Hirten herum. Des Abends hingegen schleicht es träge hinter ihm her, oder löscht seinen Durst aus dem Bache. Der Akersmann liegt quer über seinem Pferd, das so entkräftet wie er, langsam, und mit hängendem Kopfe zurükschleicht. Aus der benachbarten Stadt hingegen kommen die Marktleute in ganzen Truppen zurük, und der vom Stadtbier oder Wein berauschte Jüngling taumelt oder ängstigt das schamhafte Mädchen.

Ich mus ferner bei der Erwälung meiner Beiwerke auf den Stil meiner Landschaft sehen. Bei einer Vorstellung im erhabenen Stil würden sich Hühner und Gänse, Ochsen und Esel schlecht ausnehmen. Vom Vieh kan ich hier nicht wol ein anderes, als Pferd, Adler, Pfau und Elefanten brauchen. Noch unschiklicher würde die Vorstellung sich reinigender Bettler sein. Alle Personen, die ich hier anbringe, müssen nur hohe Ideen in mir erregen, ihr Stand also wie ihre Beschäftigung mus gros und erhaben sein. Hier mus ich meine Personen vom Hof oder aus dem Feld nehmen, da der Anblik von Helden und Hofleuten am ersten fähig ist, hohe Empfindungen in mir zu erregen. Sind die Personen aus niedrigen Stande: so mus wenigstens ihre Handlung erhaben sein. Eben so mus ich hier ländliche Hütten, elende Häuser, kleine Stege, und dergleichen vermeiden. Palläste, Tempel, antike prächtige Ruinen, Prachtgefäse, Bildsäulen und künstliche Springbrunnen. Aber der Künstler hüte sich bei alle dem ja wol, daß er nicht moderne und antike Beiwerke untereinander mischt. Antike Ruinen neben einer modernen Bildsäule, ein europäischer Pallast neben einer egiptischen Piramide würde ein eben so lächerlicher Uebelstand sein, als Europäer in antiken Gebäuden, und Ausländer in Häusern nach unserer Bauart.

Die Beiwerke zu den Vorstellungen im schönen Stil müssen alle die Idee der verschönerten Natur in mir erweken. Die meisten aus dem erhabenen Stil sind hier zu brauchen, nur müssen sie durch Gefälligkeit gemildert, und reizender gemacht werden, da sie nicht Ehrfurcht, sondern blos Vergnügen erweken sollen. Piramiden, Tempel, Helden und Könige, sind hier nicht zu brauchen: aber wol Statüen, niedliche

Land-

Landhäuser, Grazien und Liebesgötter; kurz alles was schön ist. Das Niedrige, Lächerliche, Ekelerwekende mus hier eben sowol vermieden werden, wie im erhabenen Stil. Ich brauche hier nicht weitläuftiger zu sein, da ich schon im vorigen Kapitel hiervon geredet habe.

Im romantischen Stil mus ich diejenigen Beiwerke vermeiden, die die Idee von Niedlichkeit, Kunst und Verzierung erregen. Vasen, bewonte artige Häuser, und alles dergleichen mus wegfallen, da der Endzwek dieses Stils ist Staunen, Furcht, Entsezen, und dergleichen in mir zu erregen, und mir die verwilderte Natur in ihrer Rauhigkeit zu zeigen. Menschen kan ich hier wenig brauchen, weil sie nicht leicht solche Orte besuchen. Nur etwa ein armer Wanderer, der sich verirrt hat, und an beschwerlichen Felsen herumklettert, oder mit Schreken vor einem unerwarteten Abgrund zurükzittert; oder ein Jäger, der wilde Thiere verfolgt, oder ein menschenfeindlicher Einsiedler, der sich in Felsenklüften verbirgt, ist zu brauchen. Eben so wenig sind zame Thiere hier schiklich, wol aber alle Gattungen von wilden und reisenden Thieren. Nur hat sich der Künstler zu hüten, daß er nicht Thiere aus verschiedenen Himmelsstrichen zusammen paart, als Löwen und Bären, Elefanten und wilde Schweine, und dergleichen. Eben so müssen sich die Gewächse seiner Landschaft zu seinen Tieren schiken. Ein Tiger in einem Fichtenwald, oder ein Elendstier unter Palmen und Kokosbäumen wär ein unverzeihlicher Schnizer. Von Gebäuden kan er nichts brauchen, als fürchterliche Ruinen, verlassene und zusammenstürzende Gebäude, und wüste zerstörte Schlösser.

Gerade

Gerade das Gegenteil von diesem und vom erhabenen Stil sind die Beiwerke des niedrigen und gemeinen Stils. Kein reisendes wildes Tier gehört hierher, wol aber alle Gattungen vom zahmen Hausvieh. Die Menschen dürfen hier nicht idealisch, nicht verschönert erscheinen, sondern so, wie sie sind, und zwar aus dem niedrigen Kreise. Götter und Grazien sind hier so unbrauchbar, als Prinzen und Helden. Bauern, Hirten, Seiltänzer, Bärenführer und Bettler sind die rechten Leute. Nach ihnen müssen auch die unbeweglichen Beiwerke eingerichtet werden. Paläste, Tempel, Bildsäulen, Springbrunnen würden hier am unrechten Orte stehen. Schenken hingegen, Hütten, Strohdächer, Scheuern, Leimwände, kleine Brükchen und Stege schiken sich hierher. Auch hiervon habe ich schon oben geredet.

Nun von den Beiwerken zur historischen Landschaft. Ich habe schon gesagt, daß hier die Geschichte der Hauptgegenstand ist, und die Landschaft nur der Ort, wo sie sich zuträgt. Es darf also in der ganzen Landschaft nichts überflüssig, nichts vergeblich sein: alles mus sich auf seinen Hauptgegenstand beziehen.

Der Hauptgegenstand einer Geschichte karakterisirt sich entweder durch sich selbst. Dieses geschiehet bei den meisten Gegenständen durch gewisse äussere Merkmale. Einem König sehe ich seine Würde an seinem Tron, Krone und Zepter an; einem Helden an seinem Kommandostab, oder an seinen Waffen. Der Bettler ist kentlich an seinen Kleidern, der Bauer auch, und den Löwen erkenne ich an seiner Gestalt. Will ich also blos einen gewönlichen Bettler, einen Bauer, einen Helden vor seinen Soldaten, einen Prinzen an seinem Hof schildern: so ist

das

das sehr leicht, so bedarf es keiner besondern Beiwerke, sondern ich habe blos dahin zu sehen, daß ich kein unschikliches Beiwerk anbringe, keine Lämmer um den Löwen, keinen Ueberflus um den Darbenden, keine Schildereien, oder Prachtgefäse, oder Kostbarkeiten um den Bauer, und keinen Mangel, keine Dürftigkeit um den König.

Aber es kommen Fälle vor, wo der Gegenstand nicht durch sich selbst kentlich wird. Ein Betler in vorneme Kleider gesteft, und ein verfolgter König, verborgen und auf der Flucht. Hier sind keine äuserliche Merkmale, an denen ich sie erkenne; hier mus ihre Handlung, ihr Anstand sie karakterisiren. Der Bauer oder der Betler wird auch im Purpur da stehen, wie ein Bauer oder Betler, sein ungeschiktes, plumpes und ungebildetes Wesen wird ihm anhängen, und bei jeder Handlung, bei jeder Bewegung begleiten. Er wird sich überdieses durch einen lächerlichen Uebermut, durch eine affektirte Gröse kentlich machen. Die um ihn herum sind, werden seiner spotten, und ihre Verachtung durch Geberden und Handlungen zu erkennen geben. Aber der Prinz wird auch im niedrigsten Aufzug sich durch Majestät und Würde auszeichnen. Seine Mine, seine Stellung, jede seiner Bewegungen wird zeigen, daß er nicht für diesen Ort, nicht für diese Kleidung bestimt war. Die um ihn herum sind, werden durch ihre Ehrfurcht, durch ihren Gehorsam, durch ihre Demut, den Abstand zwischen sich und ihm zu erkennen geben. In einem solchen Fall müssen die besondern Umstände der Geschichte, die Beschaffenheit der Beiwerke bestimmen.

Ich kan den Jupiter nicht immer auf seinem Adler, den Herkules mit seiner Keule und Löwenhaut, den Apoll mit seiner Leier, oder die Venus mit ihrem

Muschel-

Muschelwagen vorstellen. Und dann sieht Jupiter, der Vater der Götter gerade so aus, wie ein anderer Mann, Apoll wie ein Jüngling, die Liebesgöttin wie jedes verbulte Weib, und der starke Göttersohn wie ein Fechter oder Dreschер. Alle müssen in diesem Fall durch ihren Anstand, oder durch ihre Handlung karakterisirt werden. Herkules mistet des Augias Stall aus, oder erlegt die lernäische Schlange, oder sizt am Spinnrath; Apoll verfolgt die Daphne, oder erlegt den Python, oder schindet den Marsyas, oder tödet Latones Söhne; Jupiter reist in Gesellschaft des Merkurs, oder pflegt seiner Liebeshändel bald in Gestalt eines Schwans, bald eines Nebels, bald eines goldnen Regens, bald eines Feuers u. s. f. Venus spielt mit dem eroberten Apfel, oder mit denen um sie her flatternden Liebesgöttern, oder läßt sich von ihrem Mann bei dem Kriegsgott erwischen u. s. w. Auch hier sind die Beiwerke nicht schwer zu wälen, da eine jede dieser oder änlicher Historien durch die Handlung karakterisirt wird; und eben die besondere Art der Handlung bestimt auch die Beiwerke, weswegen der Künstler jedesmal seine zu schildernde Geschichte zuvor wol studiren mus, damit er nicht etwa den Apollo mit einer Geige malt, oder der Venus einen europäischen Weiberrok anzieht, oder dem Jupiter einen Kurfürstenmantel umthut. Die Mythologie gibt ihm hier hinlänglichen Unterricht, und das Studium der Altertümer erleichtert ihm das Uebrige, ohne welches beides kein Künstler wirklich Künstler sein kan.

Aber es kommen auch Gegenstände vor, die sich auch nicht durch die Handlung karakterisiren lassen. Zum Beispiel, wie Diane den Aktäon zur Bestrafung seiner unehrerbietigen Neugierde mit Wasser besprengt,

Diese

Diese Handlung ist nicht vorzustellen, indem sie zu vorübergehend ist, indem die Wassertropfen zur Vorstellung zu klein und unmerklich sind, sich auch nicht ohne Widerspruch in der Luft schwebend, wie sie doch gemalt werden müsten, denken lassen. Hier mus also die Sache durch ihre Wirkung kentlich gemacht werden. Aktäon fühlt die Veränderung, die mit ihm vorgeht, fühlt voll Schreken nach seiner Stirn, auf welcher die Hirschgeweihe herauswachsen, indem seine Hände sich in Hirschfüsse verwandeln.

Zu Vorstellungen dieser Art gehört ein Sturm. Er ist nur durch seine Wirkungen kentlich. Der Hirte treibt eilfertig sein Vieh zurük, das entweder ängstlich zusammenkriecht, oder davonläuft, und sich zerstreuet. Die Bäume schwanken, und derer Aeste zerbrechen. Das Wasser des Flusses schäumt, und schlägt hohe Wellen. Wolken von Staub wirbeln in der Luft in die Höhe. Die Sonne ist hinter schwarzen oder grauen Wolken verstekt. Die Vögel fliegen ängstlich in der Luft herum, oder versteken sich in Felsenklüfte. Spaziergaänger oder Feldarbeiter fliehen ängstlich nach Hause; der Wind treibt sein Spiel mit ihren flatternten Kleidern, und entführt ihnen einen Teil derselben. Einige halten ihre Hüte und Mäntel, andere laufen ihnen nach. Ruhig gehende Menschen, mit glat anliegenden Gewändern, unbewegliche und ungebogene Bäume, gerade in die Höhe stehendes Gras, Buschwerk oder Schilf, und stillstehendes Wasser, würde hier eben so unnatürlich sein, als bey ruhiger Luft flatternde Gewänder, und schäumendes Wasser mit hohen Wellen.

Andere Vorstellungen sind nur durch den Ort zu karakterisiren. Bei diesen hat sich der Künstler genau um geografische, und topografische Kentnisse zu

bemühen, indem er seine nothwendigen Beiwerke nicht aus seiner Fantasie nehmen kan, sondern pünktlich nach der Beschaffenheit des Orts einrichten mus. Zum Beispiel: Petri Heilung des Lamen vor dem Tempel, kan nur durch die Bauart des Tempels; Christi Heilung des Gichtbrüchigen am Teiche Bethesda, kan nur durch den Teich mit seinen Hallen; Daniel in der Löwengrube, kan nur durch dem Löwengraben; das unter der Dienstbarkeit Egiptens seufzende Israel, kan nur durch die Piramiden, egiptische Bauart, und ein von Holz entblöstes Land; das in der Wüste schmachtende Israel kan nur durch eine ungeheure Wüstenei, ohne Gewächs und Wasser; der verunglükte Zug Cäsars durch die Schweiz, kan nur durch die Lage des Juliusberges und des ihm umgebenden Labirints ungeheurer Gebirge, karakterisirt, und von andern änlichen Unternemungen und Geschichten unterschieden werden.

Der lezte Weg endlich, gewisse Gegenstände auszudrüken und kentlich zu machen, ist die Allegorie; und das ist der schwerste. Gleichwol kömt der Fall auch den alltäglichsten Künstlern zu häufig vor, als daß sie hierin ohne ihren grösten Nachteil unwissend bleiben könten. Ich will daher diese Materie etwas weitläuftiger behandeln.

Allegorie ist ein natürliches Zeichen; oder ein Bild, das an die Stelle einer andern bezeichneten Sache gesezt wird, das also nicht in seinem eigentlichen Sinn genommen werden kan, sondern in einer entferntern Beziehung auf eine andere Sache, die ihren Grund in der Aenlichkeit mit dieser Sache hat. Ich rede aber hier nicht von der Allegorie in der Dicht- und Redekunst, sondern blos in der Malerei.

Die Malerei kann nur einzelne Dinge, nur sichtbare Dinge, und von Begebenheiten nur das

aus

ausdrüken, was sich in einemeinzigen Augenblik zugetragen hat. Durch die Allegorie aber wird ihr Gebiete weitläuftiger, kan sie auch zusammengesezte Dinge, unsichtbare Dinge, blose Eigenschaften und Kräfte, und fortlaufende Begebenheiten anschaulich machen. Einen wolthätigen oder grausamen Menschen kan der Künstler leicht und natürlich vorstellen: aber die davon abgezogene Tugend, oder das Laster, die Wolthätigkeit und die Grausamkeit durch allgemeine, natürliche und sinnliche Zeichen vorstellen, das kan nur die Allegorie.

Die Allegorie wird hierdurch zu einer Art von Sprache, deren vornemste Eigenschaft aber die Deutlichkeit sein mus: denn solche bildliche Vorstellungen, die erst durch mühsamen Unterricht erklärt werden müssen, sind nicht Allegorie, sondern Hieroglyphe.

Die Allegorie ist zweierlei. Sie stellt uns entweder einen einzelnen einfachen Gegenstand vor, ein unsichtbares Wesen, eine Eigenschaft, eine Idee; oder sie sezt mehr solcher einfachen Gegenstände zusammen, um eine ganze Handlung eine geschehene Sache, oder eine aus vielen Begriffen zusammengesezte Vorstellung auszudrüken. Die erste Art nennt Sulzer allegorische Bilder, die andere Art allegorische Vorstellungen: Ferner nimt sie ihre Bilder entweder aus der wirklich vorhandenen Natur: oder sie erdichtet sich neue nirgends vorhandene Bilder.

Die gemeinste Gattung der allegorischen Bilder ist diejenige, die uns die Vorstellung einer Sache möglich macht, die wir sonst durch kein natürliches ihr eigentümliches Zeichen ausdrüken konten. Z. B. Das Bild eines Franenzimmers mit einer Krone auf dem Kopf, und einem mit goldenen Lilien gestikten Mantel, bedeutet Frankreich. Es sind ihrer aber-

mals zweierlei, entweder solche, die den Namen der Sache ausdrüken: oder solche; die ihre Eigenschaften anzeigen. So könte im ersten Fall ein Künstler, der Schlange hies, unter seine Werke das Bild einer Schlange sezen; und im zweiten Fall könte das Weltteil Afrika unter dem Bilde eines Moren vorgestellt werden, welcher auf einem Elefanten unter Kokosbäumen reitet, weil Afrika hauptsächlich diese Geschöpfe hervorbringt. So bildeten die Alten die Sele oder die Unsterblichkeit mit dem Sinnbild eines Schmetterlings ab, weil dieser dann erst in ein freieres Leben kömt, wenn sein Raupenstand vorbei ist, wenn er seine Puppe verlassen hat. So wird die Gerechtigkeit unter dem Bild eines Frauenzimmers mit verbundenen Augen, und der Wage in der Hand ausgedrükt, um anzuzeigen, daß sie sich durch keinen Schein blenden lasse, sondern eines Jeden Recht, ohne Ansehen der Person auf das genaueste abwäge.

Allegorische Vorstellungen drüken aber nicht blos einzelne Gegenstände, sondern allgemeine und zusammengesezte Begriffe aus. Sie sind gemalte Gedichte. Hierher gehört die Vorstellung der Jahreszeiten, der Tageszeiten, eines Sturms u. s. f. von denen ich schon oben geredet habe.

Sie können aber auch moralisch sein, und allgemeine Wahrheiten und Beobachtungen aus der sittlichen Welt vorstellen. Von der Art sind Hogarths Kupfer, und Chodowieckis Vorstellungen im Göttingischen Taschenkalender auf das Jahr 1781. So reitet auf einem antiken Stein Amor auf einem Tiger, um anzuzeigen, daß Liebe auch die wildesten und grausammsten Menschen zam und gesittet mache.

Die lezte Gattung der Allegorie ist die historische, da man gewisse Begebenheiten entweder blos anzeigt,

anzeigt, oder umständlich vorstellt. Die erste Art finden wir sehr häufig auf den Münzen der Alten und Neuen, die auf besondere Begebenheiten geprägt, und Jedem bekant sind. Allein die zweite ist seltner und schwerer. An diese rathe ich keinem gemeinen Künstler sich zu machen, weil nur grose Genies diesen Gipfel erreicht haben. Von dieser Art sind die bekannten Gemälde des le Brün, auf welchen er einige Thaten Ludwigs des Vierzehnten vorgestellt hat. Wer in dieser Art glüklich sein will, mus nicht nur ungemein viel auf einmal übersehen, sondern es auch zusammen drängen, und in dem interessantesten Gesichtspunkt anschaulich machen können. Diese Art der Allegorie mus nicht blos eine Begebenheit schlechtweg zu erzälen scheinen, sondern uns auch mit ihren Absichten, Umständen und Folgen bekant machen.

Der Künstler mus also gleichsam nicht blos das Skelet einer Begebenheit, sondern auch den Kreislauf ihres Blutes und ihre Sele sichtbar machen können. Die Vollkommenheit seiner Arbeit hängt von der glüklichen Erfindung einzelner allegorischer Bilder ab. Ich will nur einige Winke hierüber für denjenigen jungen Künstler geben, der Schenie genug in sich fült, nach diesem Gipfel zu streben, um ihn durch diese Winke auf dasjenige aufmerksam zu machen, worüber er weiter nachzuforschen hat.

Blose Hieroglyphen, die man aber nur in der Noth brauchen mus, lassen sich am leichtesten erfinden. Es sind dieses solche Zeichen, welche zwar keine natürliche, aber eine durch Zeiten, Orte, Umstände und Gebräuche vestgesezte Bedeutung haben. So dienen Zepter und Kronen zur Bezeichnung der Regenten; Opferschalen, Widderköpfe und Rauchfässer für Tempel; Kriegsarmaturen auf Zeughäuser;

Schäferstäbe für Hirten ꝛc. Einige Bekantschaft mit den Sitten und Gebräuchen der Zeiten, Völker und Länder, machen sie sehr leicht.

Schwerer, aber nothwendig, sind bei dieser Arbeit die Begriffe der Sachen, welche vorzustellen sind, deutlich zu entwikeln, in ihrer Einfalt darzustellen, und ihr Eigentümliches zu bezeichnen. So hat jede Tugend, auser dem, was sie mit den übrigen gemein hat, noch etwas Eigentümliches, entweder in ihrem Ursprung, oder in ihrer Wirkung, und für dieses mus der Künstler ein Zeichen erfinden.

Einige allegorische Bilder haben die Natur der Beispiele, wie Orest und Pylades. Andere haben die Natur der Gleichnisse, wie ein Schif mit aufgeblasenen Segeln, als ein Bild des schnellen und glüklichen Fortganges; andere der eigentlichen Allegorie, wie ein Sieb, das zum Wasserschöpfen gebraucht wird, als das Bild einer eiteln Unternehmung.

Diejenigen allegorischen Bilder sind wol die besten, die als Kennzeichen menschlicher Figuren gebraucht werden können, weil sie mit der Vorstellung einer Handlung können gebraucht werden, wodurch ihre Bedeutung viel gröser und kräftiger wird. Die Eitelkeit, sich gern von Andern bewundern zu lassen, wird gemeiniglich unter dem Bild eines Pfauen vorgestellt. Die Vorstellung ist gut, aber die Allegorie wird noch brauchbarer, wenn man eine weibliche Figur dazu nimt, und an ihr die Pfauenfedern anbringt. Hierdurch kan man den Ausdruk des Karakters durch Stellung und Handlung viel bestimter und nachdrüklicher machen.

Von der glüklichen Erfindung einzelner Bilder nun hängt auch die Erfindung ganzer Vorstellungen ab,

ab, sie mögen nun von der phisischen, moralischen, oder historischen Gattung sein. Diese Vorstellungen müssen nothwendig durch handelnde Personen angedeutet werden: denn eine aus blosen Zeichen oder Hieroglyphen zusammengesezte Vorstellung verdient den Namen einer Allegorie nicht.

Zur Erfindung solcher Gemälde hat der Künstler drei Hauptwege. Erstens den Weg durch Beispiele, da von der Sache, welche man allgemein vorstellen will, blos besondere Fälle als Beispiele vorgebildet werden, welche durch besondere Umstände eine allgemeine Bedeutung bekommen. Zum Exempel: der bettelnde blinde Belisär im Tempel der Fortuna als Gemälde aufgestellt, ist eine Vorstellung von der Macht und Unbeständigkeit des Glüks.

Zweitens den Weg durch Gleichnisse, z. E. ein Gemälde, auf welchem ein Sturmwind Eichen umreist und zerbricht, niedrige Sträucher und Rohr aber nur beugt, wird dadurch zur Allegorie, wenn man es durch Personen betrachten lässt, die ihm die Deutung zu geben scheinen, daß ein niedriger, oder kluger, oder demütiger Mensch unter den Widerwärtigkeiten eines mächtigen Schiksals sich beugt und erhalten wird; aber ein hoher, troziger und unbiegsamer Geist durch seinen Widerstand sich ins Verderben stürzt.

Der dritte Weg ist durch blose Sinnbilder. Er ist der schwerste, wenn er aber geschikt betreten wird, der allervollkommenste. Hier wird alles durch erdichtete Bilder vorgestellt, neben denen nichts wahres oder eigentliches stehet, wie in den beiden vorigen Beispielen. Um deswillen heisen Vorstellungen dieser Art reine Allegorien. Das Glük z. E. sezte man als eine Göttin auf ihren Tron. Ein Zauber-

stab in ihrer Hand drükte die schnellen Verwandlungen und Wirkungen ihrer Macht aus. Ihren Tron lies man von den verschiedenen Winden tragen, um die Unbeständigkeit ihrer Wendungen auszudrüken. In Gesicht und Stellung muste Wankelmut, Eigensinn, Frechheit und Unbesonnenheit ausgedrükt sein. In ihrem Gefolge erschienen Reichtum und Armut, Hoheit und Sklaverei.

Dieses wenige mag dem jungen Künstler von Schenie genug sein, um es als einen Fingerzeig zu brauchen, wie er in dieser schweren und weitläuftigen Materie, die ihm als Künstler gleichwol so unentbehrlich ist, weiter nachforschen soll. Um nicht weitläuftiger zu werden, als mein Endzwek es erfodert, mus ich abbrechen, um noch einige Anweisung zu den noch übrigen Hauptstüken zu geben.

Viertes Kapitel.

Von der Anordnung, Verteilung, und Stellung der Gegenstände

Anordnen heist jedem Dinge seinen rechten Ort anweisen. Hierzu gehört also, daß ein ganzes Werk nach Beschaffenheit der Absicht sich der Einbildungskraft auf die vorteilhafteste Weise darstelle, daß es als ein unzertrennliches Ganzes erscheint, in dem weder Mangel noch Ueberflus ist; daß jeder Teil durch den Ort, wo er steht die beste Wirkung thut.

Die

Die Anordnung macht nächst der Erfindung, den wichtigsten Teil der Kunst aus. Ist der Künstler in diesen beiden Stüken glüklich gewesen: so wird ihm die Ausführung alsdenn sehr leicht werden. Ich rathe daher jedem Künstler, daß er bei der Anlegung seines Plans ja nicht eile, sondern ihn zuvor reiflich überdenke. Es ist ihm das übrige alsdenn nur halbe Arbeit, indem er mit Freiheit und Lust arbeitet, wenn er sich die Hauptteile seines Werks, wegen ihrer guten Anordnung mit Lust vorstellt, und das Ganze in allen seinen Teilen ohne Verwirrung übersehen kan; da hingegen das ängstliche Wesen, das er bei der Ungewisheit oder Unsicherheit seiner Anlage nothwendig empfinden mus, eben so nothwendig einen übeln Einflus auf seine Arbeit haben mus.

Es sind hauptsächlich drei Dinge, welche die Anordnung eines Werks vollkommen machen. Die genaue Verbindung aller Teile, eine hinlängliche Abwechslung oder Mannigfaltigkeit unter den Teilen, und die Verwikelung der Vorstellungen. Wichtige Feler gegen die gute Anordnung sind es daher, wenn die Einbildungskraft mit den einzelnen Gegenständen nicht mannichfaltig beschäftiget ist; wenn nicht jeder einzelne Teil auf das Ganze weist, und zum Hauptgegenstand führt; wenn der Plan wegen der zu grosen Menge einzelner Theile, oder wegen ihrer Verwirrung und schlechten Verbindung schwer zu übersehen ist; wenn es schwer wird, die Absicht, und das Wesentliche der Vorstellung zu erkennen; wenn man ganze Hauptteile ohne Schaden des Werks versezen, vergrösern, oder verkleinern kan; und endlich, wenn untergeordnete Teile mehr in die Augen fallen, als Wesentliche.

Wenn der Maler hierin nicht glüklich gewesen ist: so bleibt ihm gar kein Mittel übrig, seine Vorstellung begreiflich oder angenehm zu machen. Ein übel angeordnetes Gemälde läßt uns entweder in einer gänzlichen Unwissenheit seines Inhalts, oder gibt uns nur eine dunkle und unvollkommene Vorstellung davon, oder macht wenigstens einen unangenemen Eindruk auf uns.

Man mus aber in dem Gemälde die dichterische Anordnung von der malerischen unterschieden. Durch jene wird die Ordnung verstanden, in welcher uns die Personen, die Handlung, die Hauptgegenstände vorgestellt werden; durch diese aber die Massen des Hellen und Dunkeln, des Lichts und des Schatens, der Uebereinstimmung oder Kontrastirung der Farben, im Absicht auf die Farben und Harmonie.

Die poetische Anordnung bestimt die Ordnung der vorzustellenden Sachen so, daß die ganze Vorstellung deutlich und lebhaft erkannt werden kan. In jedem Gemälde mus also die Hauptsache, der Hauptgegenstand, der Grund der ganzen Vorstellung zuerst und am stärksten in die Augen fallen, und nach diesem mus alles übrige beurteilt werden.

Ehe der Maler nun anfängt anzuordnen: so mus er alle die Beiwerke, von denen ich im vorigen Kapitel geredet habe, und die er erwält hat, besonders in Beziehung auf die Hauptperson, oder den Hauptgegenstand seines Stüks denken, und in Gedanken nun jedem seine schiklichste Stelle anweisen.

Die Anordnung erfodert nun, daß die Hauptperson, oder der Hauptgegenstand, mit dem, was die Handlung bezeichnet, zuerst in das Auge fällt. Sie mus von den übrigen Personen oder Gegenständen sich auszeichnen, hervorstehen, und das Auge

sogleich

sogleich auf sich ziehen. Diese vorstehende Bezeichnung der Haupgruppe kan sowol durch die Gröse der Figuren, als durch die Zusammenhaltung des Hauptlichts auf derselben, oder durch die vorzügliche Stelle, auf welcher sie erscheint, erhalten werden.

Besteht die Hauptgruppe aus mehrern Personen: so mus die Hauptperson sogleich das Auge auf sich ziehen, denn sie ist der Mittelpunkt, auf welchem sich alles übrige beziehen mus.

Solte die Beschaffenheit der Umstände es nothwendig machen, daß die Hauptperson zu tief in das Gemälde käm, und nicht durch die Beleuchtung hervorzubringen wär: so mus es durch die Verbindung antipatetischer Farben geschehen. Blau und Zinober thun hier die kräftigste Wirkung.

Erfordert die Erfindung des Gemäldes eine Mannigfaltigkeit der Personen oder Gegenstände: so dürfen sie nicht so untereinander hingeworfen werden, daß das Auge ungewis wird, worauf es in dieser Verwirrung zu sehen habe. Was die Hauptvorstellung am meisten verstärkt, soll in einer Gruppe stehen, die mit der Hauptgruppe am meisten verbunden ist, das andere hingegen mus sich immer mehr ententfernen.

Eine Gruppe überhaupt ist die Zusammenstellung oder Vereinigung mehrer einzelner, zusammengehöriger Gegenstände in eine einzige Masse, so, daß die Gegenstände nicht als einzelne abgesonderte Teile, sondern als ein zusammengehöriges Ganzes erscheinen. Eine Anzahl Menschen, eine Partie Bäume oder Blumen auf diese Weise vereiniget, sind Gruppen.

Die Gruppirung ist also hier die Hauptsache, weil sie der Menge von Gegenständen ihre Ordnung gibt, und das Auge anweist wohin es sich zuerst rich-

ten

ten soll. In jedem Werke kommen kleinere und grössere, beträchtlichere und unbedeutendere Dinge vor. Diesen allen mus ihr gehöriger Rang durch die Gruppirung angewiesen werden. Die wichtigsten Teile kommen in die Hauptgruppen, in jeder Gruppe aber kommen wieder die Haupteile an den sichtbarsten Ort.

Alle Gruppen zusammen müssen auf einmal in die Augen fallen, im Ganzen aber keine Zerstreuung machen. Das Auge mus ohne Ungewisheit von einer auf die andere geleitet werden, daher mus es immer eine der andern an Glanz und Deutlichkeit zuvorthun; keine darf aber so abgesondert sein, daß sie nicht leicht auf die Hauptvorstellung zurükführte.

Da nichts unnüzes, oder überflüssiges in die Vorstellung gebracht werden darf: so mus auch alles dem Auge merkbar sein. Der Künstler untersuche daher sorgfältig, ob jedes so gesezt ist, daß kein Teil übersehen, oder vergessen werden kan.

Alle Gruppen zusammen müssen eine Hauptmasse von einer einfachen Form ausmachen, in welcher jeder Mangel leicht zu bemerken ist: aber keine einzige Gruppe darf angebracht werden, in welcher nicht irgend eine Figur sich besonders auszeichnet.

Der Künstler überlege, ehe er anordnet, was er durch seine Figuren ausdrüken will; in welchen Figuren dieser, in welchen ein anderer Ausdruk sein solle; in welchen er am stärksten, in welchen er am schwächsten sein könne. Hierauf wäle er das Stärkste, Bedeutendste, und Nothwendigste. Dieses mache er deutlich. Alsdenn seze er seine Gedanken immer stufenweise nach ihre Würde, immer die nothwendigen vor die entbehrlichern: so wird nichts überflüssiges da sein, und nichts nöthiges mangeln.

Er vergesse aber bei der Anordnung seiner Gruppen und Gegenstände auch nicht, zwischen allen einen angenemen Kontrast anzubringen, um dadurch seinen Figuren mehr Abwechslung und Mannigfaltigkeit zu geben. Kontrast, oder Gegensaz, nennt man die Gegeneinanderstellung solcher Gegenstände, die sich unänlich sind. Es ist dieses ein gar wirksamer Kunstgrif in der Malerei: denn es ist eine bekante Regel, daß entgegengesezte Dinge neben einandergestellt, sich wechselsweise heben.

Es gibt zwei Arten des ästhetischen Kontrastes. Erstens die Nebeneinanderstellung solcher Gegenstände, die eine ganz entgegengesezte Beschaffenheit haben. Ein Armer neben einem Reichen, ein Demütiger neben einem Hoffärtigen, ein Wütender neben einem Lachenden, ein Stehender neben einem Liegenden, ein groser Gegenstand neben einem kleinen, ein Schöner, neben einem Häslichen.

Die zweite Art des Gegensazes besteht in der Nebeneinanderstellung solcher Gegenstände, die nicht gerade entgegengesezte, sondern in derselben Art unänliche Eigenschaften, oder in einer Eigenschaft verschiedene Grade haben. Ein gelassener und ein rasender Held. Ein Lacher und ein Lächelnder, ein Lautender, und ein Gehender, ein groser Gegenstand, und ein noch gröserer, ein kleiner und ein noch kleinerer, ein schöner und ein noch schönerer, ein Still- und ein Lautweinender.

Der Kontrast erstrekt sich aber auch auf Stellung, Form, und Farbe. Neben einem geraden Baum stelle man einen krummen, neben eine Piramide liegende Figuren, neben helle Gruppen dunkle Gegenstände.

Durch alles dieses wird die unserm Auge unangeneme Einförmigkeit verhindert, und ohne der Harmonie des Ganzen zu schaden, Abwechslung und Mannigfaltigkeit in die Teile gebracht.

Den Hauptgegenstand, oder das wesentliche der Vorstellung kan man entweder in die Hauptgruppe stellen, und die Folgen davon, oder die begleitenden Umstände, in die Nebengruppen bringen, oder auch umgekehrt. Das erste ist der gewönlichste leichteste und deutlichste Weg. Das lezte hat bei gewissen Fällen auch seine grosen Schönheiten, ist aber schon schwerer auszuführen.

Zum Beispiel die Geschichte vom verlornen Sohn. Nach der ersten Art brächte ich den Wiederkehrenden, nebst dem ihn empfangenden Vater in die Hauptgruppe, die sich wundernden, oder erstaunten und neugierigen Zuschauer in die Nebengruppen, und den neidischen Bruder, der nach der Ursache des Lerms fragt, in die Entfernung. Nach der andern Art aber, brächte ich den neidischen Bruder in die Hauptgruppe, wie er den vergrösernden Erzälungen des dienstfertigen Plauderer zuhört, und seinen Unwillen, Zorn und Neid zu erkennen gibt. In die Nebengruppen kämen die mit Zurichtung des Fests beschäftigten Hausgenossen und Bedienten, und in der Entfernung zög der Wiederaufgenommene gleichsam im Triumf mit seinem Vater davon, oder empfing in dessen Armen Verzeihung und Segen.

Durch die malerische Anordnung wird für eine gute Verteilung der Farben, und des Lichts und Schattens, unter die verschiedenen Gruppen gesorgt. Die ausgeführteste Zeichnung, die lebhaftesten Farben, und die stärksten Lichter und Schatten kommen auf die Hauptgruppe, weil diese am meisten in die

Augen

Augen fallen mus. Von der Hauptgruppe mus die Deutlichkeit nach und nach abnehmen, so, daß die entferntesten Gruppen die schwächsten sind.

Der Grund hinter jeder Gruppe mus sich allemal durch Farbe oder Licht hinlänglich von ihr unterscheiden, und sie dadurch heben. Sind die Gruppen dunkel: so sei der Grund hell, und so im Gegenteil.

Einige haben die Gewonheit, ihren Gemälden zwo Hauptmassen, eine helle und eine dunkle zu geben: aber mir gefällt sie nicht, weil die Einheit des Ganzen dadurch gestört wird. Besser gefällt mir die gewönlichere Einteilung in die drei Hauptmassen, in den Vorder- Mittel- und Hintergrund, weil diese durch Mittelfarben sich so vereinigen lassen, daß das Ganze mehr zusammenschmelzt. Die Hauptgruppe, sie bestehe nun aus Menschen, Vieh, oder Bäumen, bringe man in den Vordergrund, wo alles karakteristisch ausgezeichnet sein mus, wo Licht und Schatten am stärksten, und die Farben am lebhaftesten sind. Die Nebengruppen kommen alsdenn in den Mittelgrund, und die unbedeutendsten verlieren sich im Hintergrund.

Die Gruppen in einem Gemälde dürfen ferner nicht zerstreut, und von einander völlig abgesondert sein, sondern sie müssen durch Farbe, Licht oder Zeichnung so mit einander verbunden werden, daß sie ein Ganzes ausmachen. Allein man hüte sich auch, daß die Deutlichkeit nicht darunter leide, daß nicht alles so verworren zusammengedrükt sei, oder untereinander herumschwimme, daß man die Gegenstände nur mit Mühe unterscheiden kan.

Zum Ganzen gehört Einheit, oder dasjenige, wodurch wir uns viel Dinge als Teile eines Dinges vorstellen,

vorstellen. Sie entsteht aus einer Verbindung der Dinge, die uns hindert, einen einzelnen Teil als etwas Ganzes anzusehen. Viele auf einem Tisch nebeneinander stehende Gefäse haben keine Verbindung, man betrachtet jedes als ein abgesondertes Ganzes, mithin ist keine Einheit da. Hingegen die verschiedenen Räder in der Uhr haben eine solche Verbindung untereinander, daß eins allein nichts Ganzes ist, mithin ist in der Uhr Einheit.

Hieraus folgt, daß jeder einzelne Teil eines Gemäldes, der keine Verbindung mit den andern Teilen hat, die Einheit vernichtet, und dadurch einen Uebelstand hervorbringt, oder Misfallen verursacht.

Die Einheit in den Gemälden bezieht sich 1) auf die Historie. Es mus Eine Handlung darin sein, die unsere Aufmerksamkeit reizt. 2) Auf das Licht. Es mus Ein Licht dasein, welches alle Gegenstände beleuchtet. 3) Auf Gruppirung, Harmonie und Haltung. Es mus alles so angelegt und ausgeführt sein, daß das Auge auf dem Ganzen ruht, daß es nicht zerstreut und durch kleine Partien verwirrt wird, daß kein Teil sich vor andern, zum Nachteil der andern, auszeichnet. 4) Auf Karakter, Kolorit und Ton. Durch das ganze Stük mus einerley Karakter, Kolorit und Ton herrschen, und keine Gruppe darf in einem dieser Stüke der andern widersprechen.

Aber es mus eben so sehr die Einförmigkeit vermieden werden. Es mus nicht ein Teil, ein Gesicht, ein Baum, ein Berg, ein Kleid aussehen, wie das andere. Ein jedes mus sich von dem andern durch Verschiedenheit der Art, der Farbe, der Bildung, des Gewächses, der Form, der Richtung und der Gröse unterscheiden, um dadurch Abwechslung und Mannichfaltigkeit hervorzubringen.

Der Künstler befleisige sich bei seiner Anordnung ferner der Einfalt, d. i. er hüte sich vor allem Ueberflus, allem Unnüzen, aller Künstelei. Was er durch wenig ausdrüken kan, dazu mus er nicht viel nehmen. Dieses ist ihm besonders bei seiner Gruppirung, und bei Anbringung der Beiwerke und Zierraten zu empfelen. Wo zur Erreichung seines Endzweks wenig Gruppen, und zur Gruppe wenig Figuren zureichen: so bringe er auch nicht mehr an, und wo keine Zierraten oder Beiwerke nothwendig sind, da lasse er sie gar weg. Unnöthige Ueberhäufung von Figuren, Gruppen, Beiwerken und Zierraten verräth nur Mangel des Geschmaks, des Geistes und Ausdruks, überhäuft und verwirrt das Auge, und verhindert die Stärke des Eindruks, die durch edle Einfalt allemal eher erreicht wird, als wo die Aufmerksamkeit sich auf so viele Teile zerstreuen mus.

Edel ist alles dasjenige, was sich durch einen erhöhten Geschmak vom Gemeinen unterscheidet, was schiklicher, anständiger, schöner, feiner und vortreflicher ist. Ihm ist entgegengesezt das Niedrige, Bäurische, Unschikliche, Krüppelhafte, Plumpe und Possirliche. Alles dieses mus also auch in der Anordnung vermieden, und jeder Gegenstand in einem gewissen Grad veredelt werden, ausgenommen in den Vorstellungen im niedrigen oder gemeinen Stil, welcher die Natur in ihrer unvollkommenen Niedrigkeit nachamt.

Fünftes Kapitel.

Von der Zeichnung.

Daß in der Form der Körper mehr Kraft liege, als in ihrem Kolorit, ist eine ausgemachte Sache. Die Form hängt aber gröstentheils von der Zeichnung ab, und erhält nur mehr Kraft durch das Kolorit. Man könte die Zeichnung mit dem nakenden Menschen, das Kolorit aber mit der Bekleidung vergleichen. Hieraus erhellet aber zugleich auch der Irrtum derer, welche das Kolorit für die Hauptsache halten, und die Zeichnung dabei vernachläſſigen. Ein schön kolorirtes, aber felerhaft gezeichnetes Gemälde gleicht einer Rede voll glänzender Worte, mit falschen Gedanken, oder einem krüppelhaft gewachsenen Menschen in einem reizenden Anzug. Eins hat so viel Wert, als das andere. Daher mus dem Maler Zeichnung und Kolorit gleich wichtig sein, und bei einem Mangel eines von beiden kann er kein vollkommener Maler sein.

Zur Vollkommenheit der Zeichnung gehören Richtigkeit und Geschmak. Je genauer und richtiger die Bezeichnung eines Gegenstandes ist, je vollkommener ist sie. Diese vollkommene Richtigkeit hängt teils vom scharfen und richtigen Sehen, teils von der Fertigkeit der Hand ab.

Zum richtigen Sehen gehört ein scharfes und richtiges Augenmaas, oder die Fertigkeit, alle Gegenstände mit solcher Genauigkeit ins Auge zu fassen, daß die Einbildungskraft eine genaue Vorstellung davon

von hat. Wo dieses felt, da hilft weder Zirkel noch Maasstab: denn der Zeichner mus den Zirkel im Auge und nicht in der Hand haben. Die erste Bemühung eines Anfängers mus also sein, das Auge zu einer solchen Richtigkeit zu gewönen, daß er alles nachmachen kan. Die Natur gibt zwar die Anlage dazu, aber es mus durch eine lange Uebung gestärkt und geschärft werden. Ohne diese Uebung ist es noch manchen Täuschungen unterworfen. Wenn wir z. B. in der Nähe, aber von der Seite, einen Menschen mit ausgestrekten Armen sehen, so daß die eine Hand desselben merklich weiter vom Auge entfernt ist, als die andere; so mus die entfernte nothwendig auch kleiner ins Auge fallen. Weil wir aber wissen, daß natürlich eine Hand so gros ist, als die andere: so bilden wir uns auch ein, sie in gleicher Gröse zu sehen; und der Maler, der nichts von der Perspektiv versteht, würde sie gewis zum Anstos eines jeden Kennerauges unrichtig, und eben so gros machen. So geht es in mehrern Fällen. Die zarten Erhöhungen und Vertiefungen im Nakenden wird derjenige Zeichner, der eine gute Kentnis der Anatomie hat, deutlich und richtig anmerken, da sie einem andern ganz entgehen werden. Hieraus ist nun begreiflich, daß zum richtigen Sehen mehr gehört, als blos ein gutes Auge, daß vorherige Kentnis, viel Uebung und eine lange Bekantschaft mit seinen Gegenständen dazu gehört.

Die Fertigkeit der Hand ist blos eine Sache der langen Uebung, und es ist erstaunlich, zu was für einer Fertigkeit die Hand durch eine oft wiederholte, und lang fortgesezte Uebung, gelangen kan. Diesen Teil der Kunst kan sich daher ein Jeder zu eigen machen, dessen Fleis nur hartnäkig und unermüdet genug ist.

Da nun die Zeichnung das einzige Fundament der Kunst ist, so mus die erste Bemühung eines Anfängers sein, das Auge zur Richtigkeit zu gewönen, und seine Hand zu üben.

Allein durch die bloſe Richtigkeit kan der Künstler noch nicht gros werden. Die Vollkommenheit der Kunst besteht nicht darin, daß man jeden Gegenstand in der höchsten Richtigkeit gezeichnet, sondern daß man ihn so zeichnet, wie er in seiner Art, und zu seinem Endzwek die höchste Wirkung thut. Er mus also leicht, mit Geist, und nachdrüklich gezeichnet sein, damit er das Auge zu einer nähern Betrachtung reizt. Alles Widrige mus er meiden, und überal Schönheit anbringen, es müste denn ein widriger Gegenstand zu seinem Endzwek unumgänglich nöthig sein, um etwa einen andern desto mehr dadurch zu heben.

Dasjenige, wodurch seine Figuren zu leben scheinen, nennt man Ausdruk. Durch den Ausdruk der Zeichnung wird das Unsichtbare sichtbar. Die gröste Bestrebung des zeichnenden Künstlers mus auf diesen Teil gerichtet sein, ohne welchen alles übrige nichts ist. Den ersten Schritt auf diesem schweren Wege thut die Beobachtung. Der Künstler mus sich gewönen, die lebendige und die leblose Natur, überal, besonders aber, wo sie am vollkommensten ist, genau zu beobachten. Wo der Natur der Ausdruk mangelt, wo sie zu unvollkommen ist, wo dem Künstler die Gelegenheit zur Beobachtung mangelt: da ist alle Mühe verloren. Aus diesem Grunde wird Lappland nie grose Künstler bilden, und aus eben diesem Grunde wurden die griechischen Künstler so gros.

Aber durch bloſes kaltes Suchen, Ueberlegen und Abmessen wird der Ausdruk in der Natur nicht gefunden: nur die vom Herzen erwärmte Einbildungskraft

kraft sieht ihn. Der Künstler mus daher, wenn er bei Andern Empfindung erregen will, selbst ein Mann von Empfindung sein. Er mus ein weiches gefülvolles Herz haben, es immer reizbarer, empfindsamer, und zu Annehmung eines jeden Eindruks geschikter zu machen suchen. Alsdenn mus er eine lebhafte Fantasie haben, die sich leicht begeistern und in Feuer sezen läst. In dieser gefülfollen Begeisterung sieht er gewis viel, wo tausend andere nichts erbliken.

Aber sein Geschmak mus eben so fein sein, wie sein Gefül, damit er nicht das Wesentliche mit dem Zufälligen oder Ueberflüssigen vermischt, oder wol gar vertauscht; damit er einsieht, worin eigentlich der Ausdruk liegt, was eigentlich ihn erzeigt, und seine Empfindung erregt; damit er nur dieses wält, und sich nicht an unbedeutende Nebendinge hält.

Ferner mus er aber nicht blos fähig sein, dieses zu sehen, sondern auch die Geschiklichkeit besizen, das Geschehene nun auch auszudrüken, und andern sichtbar zu machen. Dazu macht ihn nur ein vollkommenes Augenmaas, und eine grose Fertigkeit der Hand geschikt. Das Auge mus die kleinsten Veränderungen der Formen entdeken, und die Hand mus sie ausdrüken können. Also können nur grose Zeichner im Ausdruk glüklich sein. Daher mus Hand und Auge unaufhörlich geübt werden. Der Künstler mus deswegen keine Gelegenheit vorbeilassen, die Natur in allen ihren verschiedenen Abwechslungen und Auftritten zu beobachten, zu studiren und nachzuahmen *).

*) In der Kunst zu beobachten, wird dem Künstler Leonardo da Vinci, in seiner vortreflichen Abhandlung über die Malerei die beste Anleitung geben.

Sehr nüzlich wird es ihm sein, wenn er mit der Beobachtung der Natur zugleich auch das Studium der besten Kunstwerke, und besonders der Antiken verbindet, damit er sieht, wie grose Meister dieses und jenes ausgedrükt haben, worin besonders die Alten vorzüglich glüklich waren. Man bewundert an den Antiken, oder alten Kunstwerken, nicht blos die Schönheit der Formen, von denen ich hernach noch etwas sagen werde, sondern auch die besondere Stärke des Ausdruks. Hier mache der Künstler besonders Winkelmannen, dessen Werke ihm unentbehrlich sind, zu seinem Führer; und wenn er nicht Gelegenheit hat, in Italien, oder in den Gallerien die kostbaren Ueberbleibsel des Altertums selbst zu sehen: so studire er sie aus Kupferstichen, Gemmen, Kameen, und Abdrüken, wovon Lippert so eine herrliche Sammlung herausgegeben hat.

Form nennt man die Gestalt körperlicher Gegenstände. Man sagt, ein Gefäs habe eine schöne Form. Wenn es daher heist, dieser oder jener Künstler habe auf grose oder reizende Formen gesehen: so versteht man unter diesen Formen die Gestalt seiner Figuren, insbesondre aber der menschlichen Figuren.

Zur Schönheit der Formen gehört erstens körperliche Schönheit. Sie müssen deutlich, regelmäsig und abwechselnd oder mannigfaltig sein. Alle sichtbare Gegenstände sind deren fähig, sogar Steine und Wolken. Zweitens gehört aber auch Tüchtigkeit und Schiklichkeit dazu. Die schöne Form mus auch zum Endzwek schiklich, und tüchtig zum Gebrauch sein. Das schönste Trinkgefäs mit engem Hals und Oefnung würde zum Gebrauch unschiklich, und zierliche aber zu schwache Säulen unter ein prachtvolles majestätisches Gebäude zum Endzwek untüchtig sein. Hier kan man

haupt-

hauptsächlich den Künstler von Verstand erkennen, der nirgends Zierlichkeit anbringt, wo sie keinen Nuzen hat, oder nothwendig ist, wenn der handwerksmäsige Künstler Zierraten auf Zierraten ohne Endzwek häuft, und dadurch wol gar seine Gegenstände zur Tüchtigkeit und zum Gebrauch unnüz macht. Je genauer Zierraten mit dem Wesentlichen und mit der Nüzlichkeit des Werks verbunden sind; je vollkommener sind sie; im Gegenteil werden sie überflüssig, läppisch, unausstehlich. Von der Art ist das bei uns so beliebte Laub- und Muschelwerk, welches gewönlich zu nichts anders dient, als den Geschmak des Künstlers oder Besizers lächerlich zu machen, Wahrheit und Täuschung zu verhindern, den Geschmak der Ungebildeten zu verderben, und an Kleinigkeiten zu gewönen, und die damit überhäuften Werke zu einem Gemisch von Abgeschmaktheit und Unsinn zu machen. Drittens gehört zur Schönheit der Formen sittliche Kraft und geistiger Ausdruk. Dies ist die erhabenste Art derselben: denn die Materie wird hier ein Ausdruk geistiger Kräfte, Selen in sichtbarer Gestalt, wie Sulzer sagt. Diese fangen sich im Tierreich an, und endigen mit dem Menschen, dessen Gestalt nie ohne Bedeutung, sondern allemal Ausdruk seiner Sele, seiner Gedanken und Empfindungen sein mus.

Bei der Zeichnung der Formen hat der Künstler die gröste Aufmerksamkeit auf den Umris, oder die äuserſten Linien, aus welchen ein Gegenstand besteht, zu wenden. Dieser Umris (Contour) mus richtig, und schön sein.

Die Richtigkeit entsteht aus der Beobachtung der wahren Verhältnisse, und der wahren Wendung einzelner Teile. Nirgends ist die Richtigkeit des Umrisses schwerer, als bei den menschlichen Figuren, we-

gen der unzäligen, krummen, aus und eingebogenen, mehr oder weniger gekrümten, und immer ineinander flieſenden Linien. Die Erhöhungen und Vertiefungen dieſer Linien entſtehen, aus den unter der Haut liegenden Muskeln und Knochen, die bei jeder Stellung und Bewegung eine andere Lage annehmen, mithin auch die Form des Umriſſes verändern. Ferner mus Rükſicht genommen werden auf das Geſchlecht, das Alter, Temperament und Lebensart, deren jedes ſeine eigene Art von Umriſſen hat. Hieraus erhellet, daß ein guter Zeichner ſich fleiſig nach dem Leben üben, und dabei die Anatomie, beſonders die Knochen und Muskellehre gründlich ſtudiren müſſe.

Die Schönheit des Umriſſes mildert alles Harte und Steife, alles Einförmige, alles Spizige und Ekigte, bringt alle Linien des Umriſſes zur Einheit der Form, und gibt ihm ſanftes Weſen und Harmonie. Eine einzige unabgebrochene Linie mus die ganze Figur umſchlieſen. In dieſer Linie mus nichts gerades ſein. Alles mus ſich wellenförmig bald mehr, bald weniger runden, aber mit ſo ſanften Abwechslungen, daß man vom ausgebogenenen auf das eingebogene, von dem mehr gekrümten auf das gerader laufende durch unmerkliche Stufen kömt, ſo daß das Auge um den ganzen Umris ſanft fortgleiten kan.

Einer der wichtigſten Punkte der Schönheit des Umriſſes liegt in der abwechſelnden Stärke und Schwäche, in der Kühnheit, womit einige, in der gelinden Vorſichtigkeit, womit andere Teile ausgeführt werden. Mangelt dieſe Abwechslung: ſo mangelt es auch dem Umris an Kraft und Schönheit.

Annoch mus ich dem Künſtler anrathen, bei ſeinen Zeichnungen nie den Entwurf (Skizze) für eine unbedeutende Sache zu halten. Er iſt die erſte

Dar-

Darstellung des Werks, und dient dazu, daß man in den Stand gesezt wird, von der Vollkommenheit des Ganzen ein sicheres Urteil zu fällen, ehe noch jeder einzelne Teil ausgearbeitet wird. Bei dem Entwurf ist die Hauptaufmerksamkeit auf das Ganze gerichtet, und ich sehe da, wie jeder Teil dahin abzielt; bei der Ausarbeitung hingegen kan ich meine Aufmerksamkeit nicht mehr auf das Ganze richten, sondern ich mus meine Gedanken auf die Vollkommenheit der Teile richten. Hieraus erhellet die Nothwendigkeit, ein Werk zu entwerfen, ehe man sich an die Ausführung macht. Denn die Aufmerksamkeit, die ich bei der Ausführung nothwendig auf so viele einzelne Dinge richten mus, würde ja eben so nothwendig die, welche ich dem Ganzen schuldig bin, schwächen. Ich würde ferner auf ein geradewol arbeiten, und nur bei Endigung meiner Arbeit sehen, ob das Ganze gut oder schlecht sei; ich würde nun nichts mehr ändern können, und im lezten Fall würde also alle meine aufgewendete Mühe völlig verloren sein. Oft würde ich finden, daß die schon sorgfältig ausgeführten Sachen wieder verworfen werden müsten, weil sie zum Ganzen nicht passen. Der Entwurf dient mir endlich auch dazu, daß ich meine gemachte Erfindung immer vor Augen habe, vest halte, und den Geist derselben nicht wieder verliere.

Aus allen diesen Ursachen ist dem Künstler gar sehr zu rathen, daß er jedes Werk, nachdem er es erfunden, und in seinen Gedanken angeordnet hat, so flüchtig und geschwind entwirft, als es ihm möglich ist. Die geringste Zerstreuung oder Vergessenheit kan ihm sonst leicht einige Teile in der Fantasie auslöschen, die er hernach vielleicht nicht wieder findet. Oft trägt sichs zu, daß man ohne Vorsaz, bei

gewissen zufälligen Gelegenheiten, oder in glüklichen Augenbliken Dinge von groser Schönheit erfindet. Diese glüklichen Augenblike mus der Künstler ja nicht versäumen, sondern das, was er erfunden hat, sogleich entwerfen, wenn er auch nicht sobald Gebrauch davon zu machen weis; sonst ist er in Gefar, daß sein schöner Einfall eben so plözlich wieder verschwindet, als er ihn erhielt.

Dazu ist gut, daß er sich eine schnelle Art zu entwerfen angewöne, damit er, wenn seine Einbildungskraft erhizt ist, sogleich sich seine Begeisterung zu nuze machen kan, ehe das Feuer wieder verlöscht. Um nun diese Fertigkeit im schnellen Entwerfen zu erlangen, mus er sich fleisig üben. So oft ihm ein guter Gedanke einfällt, so entwerfe er ihn sogleich, wenn er denselben auch nie ausführen solte, nur damit er sich übe. Das haben alle grose Meister gethan, und daher haben wir so viel blos flüchtig gezeichnete Entwürfe der gröſten Maler, die in den Kabinetten der Kenner oft höher geschäzt werden, als ihre ausgeführten Werke, weil darin das ganze Feuer der Einbildungskraft anzutreffen ist, das gemeiniglich durch die Ausführung geschwächt wird.

In Ansehung der Schraffirung (derjenigen nebeneinander laufenden, oder sich durchkreuzenden Striche, wodurch die Schatten und Halbschatten ausgedrukt werden) gewöne er sich ja eine freie, dreiste und natürliche Manier an, denn durch sie erhält die Zeichnung Leben und Rundung. Die Schraffirung ist der Zeichnung das, was dem Gemälde das Kolorit ist. Um deswillen lerne er sie ja nicht, wie viele thun, nach Kupferstichen, weil er sich hierdurch an eine kleine, erkünstelte, langweilige und verworrene Manier gewönen wird. Der Zeichner kan oft

mit

mit zehen Strichen, die mit Verstand und Kühnheit gemacht sind, mehr ausrichten, als der Kupferstecher mit hundert. Er wird seine Zeichnungen nie flüchtig machen können, viel Zeit und Mühe dazu brauchen, und durch die viele kleine Strichelei werden sie Geist und Kraft verlieren.

Er hüte sich aber eben so sehr dafür, allen Gegenständen einerlei Art der Schraffirung zu geben. Das wär eben so viel, als wenn er alles mit einerlei Farbe malen wolte. So wie jeder Gegenstand sein eignes Kolorit hat, so erfodert er auch seine eigne Schraffirung. Bei einigen Teilen wird es erfodert, daß die Striche aufwärts, bei andern, daß sie unterwärts laufen; bei einigen müssen sie viel, bei andern wenig gebogen, bei einigen kürzer, bei andern länger sein ꝛc. weil alles dieses viel dazu beiträgt, die höhere, oder flächere Rundung, die Vertiefung oder Erhöhung, oder die gänzliche Fläche der Teile, und ihre wahre Gestalt auszudrüken. Hier lassen sich der Kürze wegen keine bestimte Regeln geben, die auch überhaupt dem Zeichner weit weniger nuzen würden, als der Anblik einer einzigen guten Zeichnung. Also nach Zeichnungen guter Meister mus er sich umsehen, sie fleisig studiren, und seine Manier darnach bilden.

Hier mus ich noch einige Worte von der Draperie, oder Zeichnung des Gewands, der Bekleidung, sagen. Die gute Bekleidung der Figuren, und die geschikte Behandlung der auch bei leblosen Dingen angebrachten Gewänder, macht einen wichtigen und schweren Teil der Zeichenkunst aus. Nichts ist geschikter, einer Gruppe von Figuren die bestmöglichste Form zu geben, als das Gewand, wodurch man das Ekigte der Gruppen abrunden, die Lüken ausfüllen, und das Unschikliche bedeken kan. Bisweilen

weilen ist es durchaus das einzige Mittel, die Figuren in eine angeneme Form zusammenzubauen. Man sieht Monumente, wo die wenigen Sachen, etwa ein Sarg, darauf, oder um ihn herum liegende Wappen und andere Dinge, die sich auserdem nie zu einem Ganzen vereinigen lassen würden, durch ein geschikt angebrachtes Gewand, in die schönste Masse vereiniget werden. Wie vielmehr Mannichfaltigkeit und Zusammenhaltung läßt sich durch die Gewänder in historische Gruppen bringen; und durch die Faltenbrechung wiederum Kontrast in den einzelnen Teilen untereinander. Sie sind das kräftigste Mittel, durch ihre Massen von Licht und Schatten, dem Ganzen Harmonie und Haltung zu geben.

Der Künstler hüte sich aber, seine Figuren mit Gewand zu überhäufen, und gleichsam darunter zu versteken. Die Alten bedienten sich nasser Leinwand zur Bekleidung ihrer Modelle, damit jede Schönheit des Körpers auch durch das Gewand noch sichtbar blieb. Doch mus auch dieses nicht übertrieben werden, wie bei manchen Malern, deren Figuren alle so aussehen, als wenn sie so eben aus dem Wasser gezogen wären. Nur so weit ist es zu merken, daß kein Glied des Körpers dadurch verstekt, und dessen Bewegung unsichtbar gemacht wird. Um diesen Endzwek desto sicherer zu erreichen, und auch die Glieder durch die Faltenbrechung, oder durch zu tiefe Schatten, nicht zu verstümmeln, bediene man sich des Kunstgrifs, die ganze Figur erst nakend zu zeichnen, und dann das Gewand nach Nothdurft überzuwerfen.

Bei der Draperie ist ferner genau auf Zeit, Land, Sitten, Temperament, Witterung, Geschlecht, Würde, Alter und Karakter zu sehen. Jedes erfodert sei-

ne

ne eigene Draperie, die den Karakter des Gegenstandes allzeit mit ausdrüken mus. Ein leichtes fliegendes Gewand im Winter, ein dichtes und schweres im Sommer; ein langes ehrwürdiges bei einem Jüngling, oder ein tändelndes flatterndes bei einem Greis; ein glattanliegendes bei einem Sturm, oder heftiger Bewegung, und ein fliegendes bei heiterm Wetter, oder in der Ruhe, würden lauter unverzeihliche Feler sein. Der Künstler hat sich daher zu hüten, daß er nicht in den Feler so vieler fällt, die sich eine eigne einzige Manier angewönen, die sie überal anbringen, sie mag auch noch so unschiklich sein. Er bemühe sich vielmehr, sorgfältig und reiflich zu überlegen, welche Art der Bekleidung für die jedesmaligen Umstände die schiklichste ist, und dieser bediene er sich.

Die Beschaffenheit der Faltenordnung hängt grösstenteils von der Beschaffenheit des Stofs ab. Je reicher der Stof ist, desto gröser ist der Faltenbruch. Dichter Zeug macht grose, wollener runde, leinwand macht etwas mehr, aber leichte, seidener leichter Zeug, kleine und scharfe Falten.

Die Bewegung der Falten formt sich nach der Bewegung der Glieder, und erfordert viel Fleis und Nachdenken. In Ansehung der Form hat der Zeichner hauptsächlich Drey Dinge sorgfältig zu vermeiden: 1) Falten, die verworren durcheinander laufen, und durch ihre Höhen und Tiefen unangeneme Figuren mit spizigen Winkeln verursachen. Das Auge liebt allemal das runde; das ekigte und spizige aber, wo es nicht höchstnöthig ist, ist ihm zuwider. Die Falten müssen sanfte allmälige Erhöhungen und Vertiefungen machen, und dann sind sie am angenemsten, wenn sie sich nach wellenförmigen Linien bewegen. Er vermeide aber auch lauter nach einer Seite zu laufende

de Falten, die zwar natürlich, aber nie angenem sein können, weil ihre Einförmigkeit misfällt. Ein ungesuchter angenemer Kontrast ist hier hauptsächlich zu empfelen. 2) Unnatürliche Falten. Der Zeichner hüte sich, Falten hinzuzeichnen, wo das Gewand angespannt ist, oder glat aufliegt, oder aber glatte Massen zu lassen, wo es gedrükt wird. Er hüte sich ferner, Vertiefungen zu zeichnen, wo das Gewand nothwendig hervorstehen mus, und umgekehrt. Zu tiefe Falten an solchen Orten, oder zu scharf abgeschnittene Schatten an solchen Orten, zerbrechen die Gliedmassen; es sieht aus, als ob sie zerschnitten wären. 3) Vermeide er das häufige, und allzukleine in den Falten. Sie müssen wie die Gruppen der Figuren und des Lichts, menig und grose Massen ausmachen, auf denen das Auge ruhen kan, und die dem Ganzen Haltung und Einheit geben.

Sechstes Kapitel.

Vom Kolorit.

Kolorit ist die Beschaffenheit aller im Gemälde sichtbaren Farben in ihrem Zusammenhang, und in ihrer Wirkung auf das Auge.

Man hat im Kolorit die Farbenmischung von der Farbengebung zu unterscheiden. Die Farbenmischung beschäftigt sich mit der Wirkung und mit dem Ausdruk der Farben; die Farbengebung hingegen ist der mechanische Teil, die Auftragung der Farben auf die Leinwand.

Die-

Dieſes iſt eins der vorzüglichſten Studien des Malers; und die Schönheit der Farbenmiſchung gehört eben ſo weſentlich zur Schönheit ſeines Gemäldes, als die Richtigkeit und Schönheit ſeiner Zeichnung: denn ein jeder Gegenſtand in der Natur hat nicht blos Zeichnung, ſondern auch ſeine eigentümliche Farbenmiſchung. Der Künſtler, der dieſen Teil der Kunſt vernachläſſiget, verräth daher entweder Unwiſſenheit, oder Mangel des Geſchmaks und der Empfindung, oder Eigenſinn. Von dem Wert eines ſchönen Kolorits kan ihn nichts kräftiger überzeugen, als deſſen allgemeine Wirkung auf einen Jeden, Kenner, oder Nichtkenner. Auch der, welcher von allen übrigen Schönheiten der Kunſt keinen Begrif hat, wird bei einem Gemälde Tizians oder Rubens voll Staunen und Rürung ſtehen bleiben, und deſſen herrliches Kolorit bewundern. Wir ſehen ſelbſt in der Natur, daß die gröſten Schönheiten derſelben, ihre prächtigſten Schauſpiele durch das Kolorit bewirkt werden. Was geht über die Farbenmiſchung einer grünen blühenden Landſchaft? Was erreicht die Pracht der Abend- und Morgenröthe? Die Schönheit der Form allein, macht einen Gegenſtand noch nicht vollkommen ſchön, wenn der Reiz des Kolorits nicht damit verbunden wird. Das in Form und Zügen ſchönſte Geſicht wird durch Kupferröte oder Leichenfarbe ekelhaft werden: aber das mittelmäſigſte Geſicht wird durch ein ſchönes blühendes Kolorit reizend.

Die gröſte Vollkommenheit des Kolorits beſteht in der **Wahrheit** deſſelben, wenn die Natur bis zur Täuſchung nachgeamt iſt. Was in der Malerei von der Verſchönerung der Natur geſagt worden iſt, darf ja nicht misverſtanden, und auch auf das Kolorit angewenndet werden. Hier bedarf die Natur keiner

Ver-

Verschönerung; hier ist sie unerreichbar, und der Künstler, der ihr am nächsten kömt, ist der vollkommenste. Ein jeder Gegenstand aus der Natur, er sei welcher er wolle, sobald dessen Kolorit verschönert ist, rührt uns nicht mehr, wird unnatürlich, und läßt keine Täuschung mehr zu, die doch der höchste Entzwek der Malerei ist. Ein Künstler irrt daher gar sehr, wenn er alles in seiner Farbenmischung verschönert, und verräth eigentlich nichts, als Schwäche und Unwissenheit: denn es ist freilich leichter Farben schön, als Farben natürlich zu mischen.

Hieraus sehen wir, daß seine einzige Lehrmeisterin die Natur sein mus. Hier findet er für eine jede Gattung des Schönen die vollkommensten Muster in allen Gestalten. Hier mus er täglich in die Schule gehen, sein Auge üben, und beobachten, wie die Natur in ihren tausendfachen Erscheinungen die Farben mischt, und wie aus der verschiedenen Mischung und Gruppirung der Farben ihre unerreichbare Schönheit entsteht. Durch keine Anweisung, aber durch wiederholtes Beobachten und Forschen wird er in ihre Geheimnisse eindringen, wird er die Ursachen kennen lernen, die bei der Betrachtung so angenehme Empfindungen in ihm erregen.

Die eine Art der Schönheit im Kolorit entsteht durch die Art oder Wirkung des Lichts, und seiner verschiedenen Einfälle: aber hiervon im folgenden Kapitel. Die andere Art entsteht aus der Harmonie der Farben unter sich selbst. Aber auch hier lassen sich keine allgemeine Regeln geben, sondern der Künstler mus mit anhaltendem Fleis, mit strenger Aufmerksamkeit die Natur, und die Werke der grösten Meister studiren, um zu bemerken, welche Farben überhaupt mit- und nebeneinander harmoniren, oder welche einander durchaus zuwider sind, oder welche sich

in

in gewissen Fällen zusammen schiken, und eine angeneme Wirkung auf das Auge machen.

Ein anderer, obgleich mühsamer aber sehr sicherer Weg ist der. Der Künstler nehme eine Schilderei eines grosen Meisters vor sich und kopire sie oft, verändere aber jedesmal etwas im Kolorit, gebe einem Gegenstand einmal diese, einmal eine andere Farbe, und versuche diese Veränderung nach und nach an allen darauf befindlichen Gegenständen. Alsdenn untersuche er, wodurch die Haltung des Ganzen, wodurch die allgemeine Harmonie gewinnt oder verliert: und er wird zu einer sichern Kentnis kommen, welche Farben sich zusammenschiken, oder nicht.

Harmonie der Farben macht, daß eine ganze Masse, sie sei hell oder dunkel, und bestehe aus noch so vielen einzelnen Farben, doch so in das Auge fällt, daß keine einzelne Stelle besonders hervorsticht, und auf eine unangeneme Weise in das Auge fällt. Je verschiedener die Farben sind, und je gröser dennoch dabei ihre Vereinigung ist, daß keine uns vorzüglich rührt: je gröser ist die Harmonie.

In jedem Gemälde mus das Auge auf den Hauptgegenstand gezogen werden. Dieser mus also durch seine Farbe in dem Maas hervorstechen, daß das Auge zuerst darauf geleitet wird. Darum müssen aber die andern Teile in der Farbe nicht schnell abfallen, oder einen Sprung machen, sondern allmälig durch sanfte Abänderungen, und unmerkliche Uebergänge von einer Farbe zur andern, zusammenschmelzen.

Es können wol einander ganz widersprechende Farben in einem Stük angebracht werden: aber sie müssen nur nicht nebeneinander stehen. Sie müssen durch so viele Mittelfarben miteinander verbunden

werden, daß man den Uebergang von einer zur andern nicht bemerkt.

Es können aber auch einzelne Fälle vorkommen, wo der Maler diese Harmonie mit Vorsaz unterbrechen mus. Einen Baum zum Beispiel im Vordergrund, oder eine Person in der Hauptgruppe vorzüglich herauszuheben, wenn es nicht durch andere Mittel möglich ist. Aber nur in diesem einzigen Fall darf es geschehen, und hier mus er sich durch Klugheit und Behutsamkeit leiten lassen.

Thut er das nicht, so wird sein Kolorit hart, oder krell. Dieses geschiehet allemal, wenn ein Gegenstand von dem andern durch seine Farbe zu plözlich, oder zu stark absticht.

Je entfernter ein Gegenstand ist, je unbestimter und ungewisser müssen auch seine Umrisse und seine Farben werden, wie auch deren Lichter und Schatten. Bei hellem Licht oder Sonnenschein, werden alle Farben etwas härter, und stärker abgeschnitten; bei gedämpftem Licht hingegen schmelzen sie mehr zusammen.

Die gröste Vollkommenheit in der Haltung des Kolorits wird durch die Mittelfarben erreicht. Haupt- oder Lokalfarben sind diejenigen, die unvermischt sind. Daher durch den blosen Gebrauch derselben die chinesischen Gemälde so hart werden. Die Brechung derselben aber, oder die Vermischung derselben mit andern Farben, wodurch sie ihre Grundfarbe verlieren, bringt die gebrochenen oder Mittelfarben hervor, welche alsdenn dazu dienen, die Hauptfarben zu vereinigen, und in das Ganze Harmonie und Haltung zu bringen.

Bei der Wal der Lokal- oder Haupt- oder eigenthümlichen Farben hat der Künstler vorher wol zu überlegen, nicht blos an welchem Orte, sondern auch unter was für einem Licht oder Schatten sie stehen werden, weil

weil sie hierdurch eine ungemeine Veränderung erhalten können. Die Wissenschaft oder Kunst, Hauptfarben unter ein schikliches Licht zu bringen, nennt man Clair obscur, oder Helldunkel. Sie ist nicht zur Beleuchtung, sondern zur Farbengebung zu rechnen, und besteht darin, daß ich eine hohe und helle Farbe, die für die Haltung zu krell sein würde, durch Schatten mäsige und breche; eine tiefe und dunkle Farbe aber in eben diesem Fall durch Licht erhöhe und heller mache. Durch diesem Kunstgrif kan der Künstler erstaunend viel ausrichten, und Farben brauchen, die auserdem ganz unschiklich sein, und die Haltung gänzlich zerstören würden.

Hierher gehört noch eine genaue Beobachtung dessen, was man den Ton in der Malerei nennt. Es ist die Kunst, den Karakter der Landschaft, oder des Gemäldes auch durch seine Farbenmischung auszudrüken. In einem Frülingsmorgen, in einer lachenden Sommerszene mus die Farbenmischung angenemer, und munterer sein, als in der Vorstellung eines Sturms, oder eines Begräbnisses. Hier mus auch in den Farben und ihrer Mischung etwas trauriges und fürchterliches sein, damit die Empfindung des Schmerzes nicht durch reizende Farben, und die Empfindung der Freude nicht durch traurige Farben gestört wird. Kurz, nicht blos die Beiwerke, wie wir schon gehört haben, sondern auch die Farben müssen den Karakter des Stüks ausdrüken.

Ein groser Vorteil zur nähern Bestimmung des Tons liegt in den Gewändern, wo der Maler den karakteristischen Ton der Farben mehr in seiner Gewalt hat, als bei andern Gegenständen, und da es ganz ausgemacht ist, daß in den Farben Frölichkeit und Traurigkeit, Anmut und Ernst, Flatterhaftig-

keit und Würde liegt. Eine fröliche Szene von Jünglingen und Mädchen kan durch passende Farben noch frölicher, eine traurige von Trauernden oder Alten, noch trauriger, eine schrekliche noch fürchterlicher gemacht werden. Eben so dienet die Form der Bekleidung zur Unterstüzung des Ausdruks. Leichtsinn und Ernst, Sitsamkeit und Ausschweifung, guter und schlechter Geschmak, richtiger Verstand und Wahnsinn können schon durch Form und Farbe des Kleides kennbar gemacht werden.

Zu einem schönen Kolorit gehört ferner die Wärme desselben. Schöne glänzende, lebhafte ganze Farben die ohne krell zu sein, von einander gut abstechen, und einander wechselsweise heben, nennt man warm; gebrochene, matte oder verschossene Farben, solche die gar nicht abstechen, sich nicht heben, oder zu sehr ins graue fallen, nennt man kalt. Also ist jedes Gemälde wo lauter matte Mittelfarben herschen, das daher aussieht, als wenn es mit gefärbten Kreiden gemalt wäre, kalt. Man fült dabei, daß den Farben das Leben mangelt, daß sie nicht das glänzende Kleid der Natur, sondern eine künstliche Schminke sind.

Ein kaltes Kolorit benimt dem Gemälde von noch so schöner Erfindung, noch so richtiger Zeichnung sehr viel von seinem Wert. Die Gegenstände scheinen nicht zu leben, sondern gefärbte Statüen oder todes Schnizwerk zu sein. Jemehr der Maler in Mischung und Zusammensezung seiner Farben künstelt, jemehr läuft er in Gefar ein kaltes Kolorit zu bekommen. So vermeidet man das Kalte, wenn man viel ganze Farben braucht, wenn man sie voll, stark und saftig aufträgt, und wenig darin arbeitet. Nur hat man sich da vor dem entgegengesezten Feler des Bunten in acht zu nehmen.

Es

Es gibt eine Art zu malen, bei welcher die Gemälde durch das Alter die Wärme verlieren, welches man absterben nennt. Dieses geschieht, wenn der Maler seine Farben nicht kennt, und solche untereinander mischt, oder übereinander trägt, die sich nach und nach zerstören; oder wenn er die feinen Farben, die allmälig verfliegen, zu dünn aufträgt. Diejenigen Gemälde sterben am wenigsten ab, die auf einmal gemacht, und wo eben um deswillen die Farben fett aufgetragen, und wenig in einander getrieben werden.

Indessen ist das nicht so zu verstehen, als ob ein gutes und kräftiges Kolorit durch eine einzige Auflegung der Farben erreicht werden könte; ausgenommen in solchen Stüken, die weit aus dem Auge zu stehen kommen, in welchen die Farben sehr dik neben einander aufgetragen und nicht oder wenig vertrieben werden müssen, damit sie in der Entfernung ihre volle Wirkung behalten. Bei Gemälden, die man in der Nähe sehen soll, müssen die Farben mehr in einander fliesen, und können auf einmal nicht so gar dik aufgetragen werden. In diesem Fall mus das ganze Stük mehr als einmal übermalt werden.

Die erste Auftragung der Farben wird das Anlegen genennt, welches ja nicht vernachläßigt werden darf; denn wenn hierbei etwas wesentliches versehen wird: so kan das Kolorit niemals vollkommen werden.

Der sicherste Weg ein Gemälde gut anzulegen, ist dieser, daß man zuerst die Farben in ihrer möglichsten Wahrheit und Uebereinstimmung mit der Natur wäle, solche alsdenn so viel möglich rein und ungebrochen auftrage, denn durch die Ausführung werden sie ohnehin genug gebrochen; daß man mit einem etwas breiten Pinsel zuerst die Lichter, und dann die

Schatten gleich stark nebeneinander seze, und alsdenn an den Grenzen nur ganz gelind hin und her fahre, um sie etwas mit einander zu vereinigen. Aber man hüte sich ja, die Schatten nicht zu breit und nicht zu tief anzulegen. Durch das Vertreiben wird ohnehin ein Teil des Lichts geschwächt, und die Schatten lassen sich bei der Ausführung allemal vertiefen, aber nie ohne Nachteil der Farben heller machen, die dadurch allzeit unrein und schmuzig werden. Die Lichter müssen daher allemal in ihrer höchsten Kraft aber breiter, als sie bleiben sollen, angelegt, und nur erst bei der Ausführung durch Mittelfarben und Halbschatten gebrochen werden. So müssen die Schatten anfangs heller und mehr glühend angelegt, bei der Ausführung aber matter oder kräftiger gemacht und vertieft werden.

Schon bei der Anlage mus die volle Haltung und Harmonie der Farben da sein, sonst wird sie auch bei der Ausführung nie erreicht werden. Den Anfang der Farbenauftragung macht man am bequemsten und sichersten mit der Luft, und den matten Hintergründen, und geht alsdenn immer kräftiger nach dem Vordergrunde zu; nur daß man da allemal die stärksten Lichtpartien zuerst, und die Schatten zulezt anlegt.

Bei der Anlegung mus die Aufmerksamkeit nur auf das Ganze und dessen Wirkung, und auf die Hauptteile, die die meiste Kraft haben, gerichtet, den kleinern Teilen aber entzogen werden. Wenn aber nun das Feuer des Künstlers verraucht, und sein Blut kälter ist, so, daß er auch die mindeste Kleinigkeit nicht übersieht: dann mache er sich an die Ausarbeitung und gebe jedem einzelnen Teil die höchste Vollkommenheit, deren er fähig ist; dann bringe er kleine Schönheiten hinein, und verbessere jeden kleinen Mangel.

Aber

Aber er hüte sich auch vor dem hier sehr gewönlichen Abwege. Er kan so lange daran künsteln und verwischen, bis alle Kraft und höhere Schönheit verwischt ist. Zu viel Künstelei schadet der Kunst. Dann ist sein Stük ausgeführt genug, wenn jeder Teil desselben, in derjenigen Entfernung, in welcher das Stük aufgestellt werden soll, den gehörigen Ausdruk hat, welcher der Natur am nächsten kömt. Er lasse sich ferner ja nicht einfallen, jede Kleinigkeit, die er fült, auch ausdrüken zu wollen. Dadurch wird er sein Werk verderben, und die höhere Schönheit desselben, die in der Einheit besteht vernichten. Von den kleinern Schönheiten mus er nur diejenigen anbringen, die wesentlich dazu gehören, die ohne Verstümmelung des Ganzen nicht vernachlässiget werden können, oder die etwas zu Vermehrung der Haltung und Harmonie beitragen.

Als eine algemeine Regel kan man vestsezen, daß der Fleis, d. i. das Bestreben ein Werk auch in seinen kleinsten Teilen vollkommen zu machen, allemal schädlich ist, wenn die Aufmerksamkeit des Anschauers dadurch von dem Hauptgegenstand, oder von dem Ganzen abgeleitet wird. Hierdurch wird der ganze Endzwek vereitelt. Nur der Hauptgegenstand mus mit dem gröstен Fleis ausgeführt sein, um das Auge sogleich zu reizen; alle Nebendinge hingegen müssen mit einer gewissen Nachlässigkeit bearbeitet werden, damit sie nicht hervorstechen, und den Blik, zum Nachteil der Hauptsache, auf sich ziehen.

Auch da ist der Fleis nachteilig, wo der Gegenstand blos durch Kraft sich auszeichnen soll, oder wo das Werk weit aus den Augen komt. In beiden Fällen mus die Bearbeitung kühn, und etwas rauh sein, wenn die Sache nicht allen Ausdruk verlieren soll.

Siebendes Kapitel.

Von der Beleuchtung.

Beleuchtung ist der Zuflus des Lichts, wodurch eine Sache sichtbar wird. In der Natur kan ein Gegenstand durch das Licht auf gar vielerlei Art beleuchtet werden, und nach jeder Art thut er eine besondere Wirkung auf das Auge, und durch die Art der Beleuchtung kan eine Landschaft mehr oder weniger Schönheit bekommen, nachdem sie im Ganzen, oder in ihren Teilen mehr oder weniger Klarheit erhält.

Es ist beinahe unmöglich, die Wirkungen der verschiedenen Beleuchtung ausführlich zu beschreiben, wenigstens würde es ein eignes Buch erfodern. Hier will ich abermals dem jungen Künstler nur einige Winke geben, um ihn recht aufmerksam auf die Sache zu machen, und zum unermüdeten Fleis im forschen der Natur zu ermuntern.

Von den verschiedenen Wirkungen der Beleuchtung kan man den besten Unterricht erlangen, wenn man einerlei Gegenstand unter vielerlei verschiedenen Beleuchtungen oft betrachtet z. B. bei Sonnen- oder Mondschein, bei auf- oder untergehender Sonne, bei heller oder trüber Luft, bei starkem oder gemäsigtem Tageslicht, bei hoch oder niedrigstehender Sonne, bei vorseit- oder rükwärts einfallendem Licht.

Bey jedem dieser veränderten Umstände, sieht man ein anderes Gemälde. Was nun da vorzüglich

gefällt

gefällt oder misfällt, einen angenemen oder widrigen Eindruk macht, wo irgend eine vorteilhafte, oder schlechte Wirkung der Beleuchtung sich offenbaret, das merke sich der Künstler, und erforsche dessen Ursache. Er zeichne und schattire denselben Gegenstand unter allen Arten der Beleuchtung, vergleiche alsdenn die Zeichnungen miteinander, und studire so lange daran, bis ihm jede, auch die geringste Verschiedenheit daran, nach ihren Ursachen und Wirkungen völlig bekant ist. Nur dadurch kan er zu einer vollkommenen Kentnis der Beleuchtung gelangen.

Der Maler, welchem daran gelegen ist, in der Kunst der Farbengebung etwas gründliches zu thun, und keine Schnizer in der Beleuchtung zu machen, mus sich sorgfältig um die Beschaffenheit und einzelnen Wirkungen des Lichts bekümmern. Zu erst mus er bemerken, daß die Stärke des Lichts die Farbe eines Gegenstandes verändere, eben so, wie dessen Beraubung; nicht die Art der Farbe, aber ihre Deutlichkeit und Höhe. Roth bleibt immer roth: aber bei jeder Veränderung des Lichts und seiner Stärke, verändert sich das rothe, und wird heller oder dunkler. Das allerhöchste wieder abprallende Licht verändert aber die Farbe wirklich, und macht sie weis, so wie der tiefste Schatten sie schwarz macht.

Auf einer runden glatten Kugel, die von der Sonne erleuchtet wird, kan man alle Grade des Lichts, und ihre verschiedenen Abstuffungen deutlich sehen. Da wo das höchste Licht auffällt, wird sie am hellsten, und da, wo gar kein Licht hinfällt, wird sie schwarz seyn. Zwischen diesen beiden Stellen aber wird die eigne Farbe der Kugel auf jeder Stelle eine besondere Schattirung haben.

Daher hat der Maler vor allen Dingen die Wirkungen des stärkern und schwächern Lichts auf jede Farbe gründlich zu beobachten, und dabei zu bedenken, daß die Stärke des Lichts von zwei Ursachen herkomme; Erstens von der Menge desselben, und denn von der Lage die jede Stelle des Körpers gegen die Richtung des Lichts hat, wodurch es schwächer oder stärker wird. Die Veränderungen der Farben, die dadurch verursacht werden, müssen ihm für jeden Grad der Stärke des Lichts, völlig bekant und geläufig sein, und er mus diesem Teil der Kunst mit der grösten Genauigkeit studiren.

Der zweite Hauptpunkt, denn er zu überlegen hat, betrift die Beschaffenheit des Lichts, welche auch die Farbe der Körper, auf die es fällt verändert. Es gibt weises, blaues, gelbes, rothes Licht. Ist die Luft mit weisen Wolken angefüllt, so ist auch sein Licht weis. Ist die Luft ganz rein, so ist sein Licht vom blauen Himmel blaulich. Ist ein rothes Luftzeichen am Himmel, so ist auch sein Licht roth u. s. f. Und diese jedesmalige Beschaffenheit des Lichts, teilt auch jedem Körper, den es erleuchtet, etwas von seiner Farbe mit.

Hierher gehört die Kentnis der Wiederscheine. Ein Schein, der nicht von dem allgemeinen Licht, sondern von der Farbe eines in der Nähe liegenden Körpers verursacht wird, heist ein Wiederschein. Es ist dieses eine sehr wichtige Lehre, deren Studium jedem Maler nicht genug empfolen werden kan, da er ohne sie nie etwas nur mittelmäsiges machen wird.

Wenn Gegenstände von mancherlei Farben, sich nahe bei einander befinden: so bekömt jeder nicht blos das allgemeine Licht, das auf alle zugleich fällt, sondern einige empfangen auch das besondere Licht der Farben, der neben ihnen befindlichen Körper: denn

jeder

jeder sichtbare gefärbte Körper verbreitet sein Licht, das ist, seine Farbe auf alle um und neben ihm befindliche Gegenstände. Indessen ist die Wirkung nur unter gewissen Umständen merklich. Die Erleuchtung eines Körpers ist um so viel gröser, je heller und brennender das Licht an sich selbst ist 2) je näher es an dem zu erleuchtenden Gegenstand liegt 3) je gerader es auf die Fläche fällt. 4) Je heller das Hauptlicht an einer Stelle ist, je schwächer ist daselbst die Wirkung des Wiederscheins. Ueberhaupt kan das wiederscheinende Licht nur auf die Stellen einen merklichen Einflus haben, die merklich dunkler sind, als das wiederscheinende Licht selbst.

Hieraus folget, daß die Wiederscheine nur in den Schatten und halben Schatten recht merklich sein können. Je dunkler diese sind, je merklicher ist auch der Einflus der Wiederscheine. Ohne sie würden die ganzen Schatten schwarz, und die halben Schatten kalt und matt sein.

Daher mus der Maler besorgt sein, die Anordnung so zu machen, daß die dunkln Stellen des Gemäldes durch Wiederscheine belebt werden können.

Die helleſten Farben geben die stärksten Wiederscheine, weil das weise Licht das stärkste ist. Ist also irgend eine tief im Schatten liegende Stelle zu beleben, so mus ein heller Gegenstand so gesezt werden, daß er durch seinem Schein die dunklen Schatten durch Wiederschein beleuchte. Was dem hellen Gegenstand an Stärke felet, kan durch seine Gröse oder Nähe ersezt werden. Eine mittelmäsig helle Stelle, aber von grosem Umfang, oder nahe an der dunkeln Stelle, kan schon einen hinlänglichen Wiederschein geben.

Jedes wiederscheinende Licht hat seine Farbe, die sich mit der eigentümlichen Farbe des vom Hauptlicht erleuchteten Körpers vermischt, folglich in dieser eine Veränderung hervorbringt. So bringt der von einem gelben Körper auf einen blauen fallende Wiederschein, eine grünliche Farbe hervor, von blau auf roth, eine violette u. s. f. Lächerliche Feler sind es aber, wenn Wiederscheine angebracht werden, da, wo kein Körper sich daneben befindet, von welchem das Licht zurükfallen kan, oder wenn diese Wiederscheine nicht die Farbe desjenigen Körpers haben, von welchem sie entstehen.

Die dritte Betrachtung, die der Maler über das Licht zu machen hat, ist sein Einflus auf die Haltung. Man findet nämlich, daß eine Gegend bei merklich verändertem Licht, auch ihr ganzes Ansehen verändert, mehr oder weniger angenehm wird, und daß alle darin befindliche Dinge sich besser oder schlechter ausnehmen, nachdem ein stärkeres oder schwächeres Licht darauf fällt, nachdem das Licht allgemein verbreitet, oder auf eine Stelle eingeschrenkt ist; nachdem das Licht von vorn oder hinten, von dieser oder von jener Seite einfällt. Diese Betrachtung ist sehr mühsam und weitläuftig, und der Maler, der alle Vorteile der guten Wirkung des Lichts nuzen will, mus unglaublich viel beobachtet haben.

Auf die Wirkung der Stärke und Schwäche des Lichts mus er vorzüglich aufmerksam sein. Jede malerische Szene in der leblosen Natur sowol, als in der sittlichen Welt, bei hellem und dunkeln Himmel, bei Sonnenschein und Regen, mus er mit dem überlegenden Auge eines Künstlers betrachten. Jemehr er sich darin übt, jemehr Vorteile wird er entdeken, die bald das stärkere, bald das schwächere Licht dem

Gegen-

Gegenstand gibt. So wird er finden, daß ein sehr starkes Licht, zumal wenn die Schatten nicht durch ein beträchtliches wiederscheinendes Licht erheitert werden, der Harmonie des Gemäldes schädlich ist, indem die hellen und dunklen Stellen, in einiger Entfernung wie abstechende Fleken aussehen. Bei gewissen Anordnungen wird er gewahr werden, daß ein schwaches Licht alles matt macht, ein starkes aber eine unangeneme Zerstreuung kleiner, heller und dunkler Massen hervorbringt.

In Ansehung der Verbreitung und Ausdehnung des Lichts ist anzumerken, daß es Szenen gibt, über welche sich das Licht von allen Seiten her gleich ausbreitet, da in andern Fällen blos von einer Seite das stärkste Hauptlicht einfällt, folglich nur eine Seite der Gegenstände trift, da die andere Seite blos von weit schwächerm wiederscheinenden Licht einige Beleuchtung bekömt. Jenes allgemein verbreitete Licht ist das Tageslicht auf freien uneingeschrenkten Plätzen, wo jeder Gegenstand sowol von oben, als von jeder Seite her, dasselbe Licht empfängt.

Das eingeschrenkte Licht entsteht entweder vom Sonnenschein auf freien Plätzen, oder daher, daß die Gegenstände an einigen Seiten von Mauern, Wänden, Felsen oder andern Höhen so bedekt sind, daß das Tageslicht nur von einer einzigen Seite auf sie fallen kan, wie in einem Zimmer das nur nach einer einzigen Gegend zu Fenster hat, oder an dem Fus hoher Berge und ansehnlicher Gebäude.

Bald thut das allgemein verbreitete, und bald das mehr oder weniger eingeschrenkte Licht die beste Wirkung, nachdem nun die Anordnung, oder andere Umstände des Gemäldes beschaffen sind. Ueberhaupt hat das allgemein verbreitete Licht den Vorteil,

daß

daß dadurch die Harmonie leichter zu erhalten ist, und daß die Schatten, weil sie gemäsiget sind, nicht als schwarze Fleken erscheinen. Nur für einzelne Gegenstände, als Porträts, ist ein genau eingeschränktes, dabei aber etwas gedämpftes Licht nicht nur vorzüglich, sondern beinahe nothwendig.

Ueber das eingeschränkte Licht wird ein genauer Beobachter mancherlei wichtige Bemerkungen zu machen haben. Er wird finden, daß in den meisten Fällen ein hocheinfallendes Licht die beste Wirkung thut, weil dadurch auch der Boden, worauf die Gegenstände stehen, hinlänglich erleuchtet wird, und weil die Schatten nicht nur kürzer sondern auch runder, und in angenemere Formen gebildet werden, als bei niedrigem oder flachen Licht. Sobald aber die Umstände niedriges Licht erfodern, z E. bei auf oder untergehender Sonne, so müssen auch die Schatten der Natur gemäs verlängert werden.

Aber er wird auch Fälle beobachten können, wo eine Gruppe, die schon für sich ein vollständiges Gemälde ausmachen könte, am vorteilhaftesten durch ein sehr genau eingeschränktes, und blos durch eine kleine Oefnung einfallendes Licht, das nur auf die Hauptfigur fällt, erleuchtet wird, daß die andern Figuren blos abgleitend und durch Wiederscheine erhellet.

Am sorgfältigsten mus der Maler die Fälle beobachten und vermeiden, wo die vereinigte Wirkung der Anordnung der Gegenstände, und des einfallenden Lichts eine gänzliche Zerstreuung des hellen und dunkeln in lauter kleine Massen verursacht; denn dieses ist einer der wichtigsten Feler des Gemäldes, dessen Harmonie dadurch gestört wird. Ein groser Teil dieser Harmonie hängt vom Licht und Schatten ab. Die höchste Harmonie,

monie, oder Einheit der Masse findet auch auf einer Kugel statt, die von einem einzigen Lichte beleuchtet wird. Das höchste Licht fällt hier auf einen Punkt, und von da aus nimt es allmälig bis zum stärksten Schatten ab. Dieses ist das Muster, an das sich der Maler halten mus. Doch ist dieses nur von einzelnen Massen zu verstehen. Hat das Gemälde mehrere Gruppen: so mus der Maler in jeder besonders nach dem Grad der Stärke des ihr zukommenden Lichts auf die höchste Harmonie arbeiten, und dann jeder Nebengruppe den Grad des Lichts geben, der sie mit der Hauptgruppe, die das höchste Licht haben mus, auf das genaueste verbindet. Je unbedeutender die Gruppen werden, jemehr mus ihr Licht sich brechen, und sie in einer gewissen Dämmerung schwinden lassen.

Was man in Absicht auf die Anordnung der Figuren Gruppen nennt, das heist in Ansehung der Austeilung des Lichts und Schattens, des Hellen und Dunkeln, Masse. Je weniger und je gröser die Massen eines Gemäldes sind, je vollkommener ist dessen Harmonie. Der Maler hüte sich aber nach Mengs Anweisung, gleich grose Massen von Licht und Schatten zusammenzusezen, sondern verbinde beide durch einen grosen Zwischenraum von Mitteltinten.

Der Künstler sei ferner sorgfältig seinem Gemälde jedesmal denjenigen Ton der Beleuchtung zu geben, der sich für dessen Karakter schikt. Ein reines gemildertes Tageslicht ist das reizenste und schikt sich für alle angeneme Vorstellungen. Trüber Himmel hingegen, Sonnenschein hinter gebrochenen Wolken, und Nordlicht, oder Beleuchtung von einem grosen Feuer, wie auch einer schwachen Lampe, ist ein schiklicher Ton für traurige oder fürchterliche Vorstellungen.

Es gibt auch Fälle, wo das Gemälde von doppelten Lichtern erleuchtet wird, z. B. durch verschiedene brennende Lichter, oder Fakeln des Abends; eine Feuersbrunst und Mondschein von verschiedenen Seiten; gegenüberstehende Fenster in einem Zimmer. Dieses doppelte Licht thut aber meistenteils eine sehr schlechte Wirkung; und es ist jedem Künstler zu rathen, es so viel möglich, zu vermeiden. Nur in dem Fall, wenn das von einer Seite einfallende Licht zu krell oder zu stark wär, kan ein von der entgegenstehenden Seite kommendes gedämpftes Licht vorteilhaft sein, um die allzudunkeln Schatten zu mildern. Ist aber einmal eine solche Beleuchtung angenommen: so mus sie auch regelmäsig ausgeführt werden, und nicht so, wie man auf vielen Gemälden und Kupferstichen siehet, wo zwar ein doppeltes Licht da ist, die Figuren aber doch nur von einer Seite erleuchtet sind, welches einen sehr lächerlichen Anblik gibt.

Bisweilen siehet man auch in der Natur Szenen, wo durchaus ein überal verbreitetes gemäsigtes Licht herschet, das aber hie und da durch ein weit helleres, nur durch eine enge Oefnung einfallendes Licht erhöhet wird. Z. B. die Dämmerung eines Waldes, wo einzelne Sonnenblike durch die Oefnungen der dichten Bäume fallen. Solche wolangebrachte kleine Lichter thun oft eine besonders gute Wirkung.

Lichter sind diejenigen Stellen des Gemäldes, wo das ein fallende Licht ohne Schwächung seine ganze Stärke behält. Dieses geschiehet auf den erhabensten Teilen eines Körpers, auf welche das ganze Licht fällt, welches die übrigen Teile mehr oder weniger vorbeistreicht. Die Austeilung dieser Lichter erfodert aber eine mathematische Genauigkeit, und mus der Künstler, um sie richtig zu bestimmen, auf die

Form

Form des einfallenden Lichtstroms, und auf dessen Richtung genau merken.

Eine Menge Feler gegen die wahre Sezung dieser Lichter sowol, als gegen die Richtigkeit der ganzen Beleuchtung, entstehet daher, daß die Maler ihre meisten Stüke aus einzelnen Teilen und Figuren zusammensezen, die sie hier oder daher nehmen, die jedes in einem andern Gesichtspunkt, und unter anderm Lichte gezeichnet sind, und sie so zusammensezen, und die Lichter und Schatten nun nur nach ungefehrem Gutdünken verändern.

Schatten sind diejenigen Stellen des Körpers, wo keine Lichtstralen hinfallen, wo man mithin die eigentümliche Farbe derselben nicht mehr erkennen kan. Diejenigen Stellen, welche zwischen dem Schatten und dem Licht liegen, mithin von den Lichtstralen nur seitwärts in etwas berührt werden, heisen Halbschatten.

Es sind zwei Hauptpunkte, die der Maler bei Behandlung der Schatten zu beobachten hat 1) die Stärke und Schwäche derselben, und 2) ihre Art und Farbe.

Auch hier ist die Natur die beste und einzige Schule für den Maler, und das sorgfältigste Beobachten derselben mus sein stetes Studium sein: denn auf die Stärke und Schwäche der Schatten kömt es allein an, wie sehr sich ein Gegenstand herausheben und auszeichnen soll, und das lernt er blos von der Natur. Ein Kunstgrif den man hier anwenden kan, ist der: Er stelle sich verschiedene Gipsfiguren und Schnizwerk an solche Orte, wo das einfallende Licht mancherlei Veränderungen unterworfen ist, und beobachte daran die verschiedenen Wirkungen der Schatten genau, um mit ihren Vorteilen bekant zu werden.

Die Wal der stärkern oder schwächern Schatten ist aber nicht blos in Rükſicht auf die Schönheit der Formen, und der Heraushebung ihrer kleinsten Schönheiten, sondern auch in Rükſicht auf das Kolorit nothwendig. Einigen Farben geben sehr sanfte und schwache, andern stärkere Schatten die gröſte Annehmlichkeit. Darum mus der Koloriſt jeden Einflus der Schatten auf jede Farbe genau beobachten. Durch Fleis kan er hier leicht zu einer gewiſſen Kentnis kommen.

Aber schwerer ist der zweite Punkt, nämlich die Art und Farbe der Schatten kennen zu lernen. Man hat bemerkt, daß Gemälde die beſte Harmonie haben, deren Schatten durchaus einerlei Art der Farbe und des Tons haben, die alle entweder ins gelblichte, oder blaulichte, oder grünlichte ꝛc. fallen. Sie müſſen aber doch nicht ganz einfärbig sein, und eben so gut ihre Mittelfarben haben, wie die hellen Stellen. Das warme und leichte der Schatten kan nicht anders, als durch hineinschattirte Mittelfarben, und hineinspielende Wiederscheine erhalten werden.

Diejenigen Schattn, die wol erleuchtete Körper auf einem hellen Grund werfen, auf welchem sie sich beſtimmt abschneiden, und die entweder von der Sonne, oder von dem durch eine Oefnung einfallenden Tageslicht verurſacht werden, heiſen Schlagſchatten.

Auſer diesen Schlagſchatten hüte sich aber der Künſtler ja für allen Schatten, die vom Licht oder auch nur vom Halbſchatten scharf abgeſchnitten werden, beſonders an Figuren und in Gewändern, indem es allzeit scheint, als ob die Figuren, Glieder und Gewänder selbſt dadurch zerſchnitten würden. Ueberhaupt schaden dergleichen kleine scharfe Schatten der

Harmo-

Harmonie gar sehr. Und da, wo sie unumgänglich nöthig sind, müssen sie wenigstens durch Mittelfarben oder Halbschatten gebrochen, und mit dem Licht zusammengeschmolzen werden.

Als ein Gegensaz der hohen Lichter sind im Schatten die Druker zu betrachten. Es sind ganz kleine Pinselstriche des tiefsten Schattens auf den nächsten oder vordersten Gegenständen des Gemäldes, wodurch sie herausgehoben, die andern aber gleichsam zurükgedrükt werden. Je weiter ein Gegenstand entfernt ist, je weniger hat er solche Druker, und je schwächer sind sie. Sie sind aber eben so sparsam und behutsam zu brauchen, als die Blike, oder hohen Lichter, wenn ihre Kraft und Wirkung nicht geschwächt werden soll. Auch hier mus sorgfältige Beobachtung der Natur den Künstler leiten.

Um auch in dieser Lehre dem Anfänger ein Beispiel zu geben, dazu diene Tab. VIII. Fig. 9. Hier soll Sonnenschein die Beleuchtung geben. Vorerst mus ich hier die Höhe, oder den Standort der Sonne bestimmen. Von da ziehe ich eine Linie K über das oberste Ende eines jeden Gegenstandes bis auf dessen Grundlinie L, und dieser Punkt L zeigt mir nun die Länge des Schattens vom Ganzen. So kan ich durch alle Teile meines Gegenstandes Linien ziehen, die mit der Hauptlinie K parallel laufen müssen, und die alsdenn da, wo sie die Grundlinie berühren, das Ende des Schattens von jedem Teile bezeichnen wie hier P. O.

Bei Zeichnung eines Schattens von Talk oder Lampenlicht hat man noch etwas mehr zu beobachten, denn man mus hier zween Punkte bemerken, einen in der Mitte der Flamme, und den andern unter dem Fus der Lampe. Von diesem Punkt zieht man ho-

rizontale Linien durch alle Eken des Gegenstandes auf seiner Grundfläche. Eben dieses thut man aus dem ersten, durch alle erhöhte Eken des Gegenstandes, und wo diese Linien die ersten berühren, da bezeichnen sie die Figur des Schattens. Siehe Tab. VIII. Fig. 10. O, sei der Fus der Lampe. Von diesem zieht man Linien durch G D F E als die Winkel der Grundfläche des Würfels. Hierauf zieht man von C als dem Punkt der Flamme Linien durch m n s z als die äuserſten Winkel des Würfels. Wo diese nun die ersten Linien berühren, als in H, F, K, E, da bezeichnen sie die Figur des Schattens.

Achtes Kapitel.

Von einigen noch übrigen dem Künstler zu wissen nothwendigen Dingen.

Es sind noch einige Materien übrig, die ich in den vorigen Kapiteln entweder nur flüchtig, oder gar nicht berühren konte, denen ich der vorgesezten Kürze wegen, keine eigne Kapitel widmen kan, von denen doch aber der junge Künstler nothwendig etwas wissen mus.

1. Von

I.

Nothwendige Eigenschaften eines Künstlers.

Das wichtigste was der Maler zu seiner Kunst braucht, mus ihm die Natur geben: sein eigner Fleis aber mus die Gaben der Natur entwikeln.

Die Grundlage seines Talents mus eine vorzüglich starke Empfindsamkeit der Sele sein. Wer nicht selbst fein und lebhaft fült, der wird auch bei andern kein vorzügliches Gefül erweken können. Die Darstellung seines Gegenstandes wird ihm nie gerathen, wenn er nicht lebhaft von demselben gerührt ist.

Diese Empfindsamkeit sezt scharfe und feine Sinnen voraus. Wer nicht scharf siehet, der wird seinen Gegenstand nicht völlig, nicht bestimt, nicht deutlich genug fassen können; und wer nicht richtig siehet, der wird sich in seinen Verhältnissen irren, wird manchen Teil des Ganzen anders zu sehen glauben, als er doch wirklich ist. Von der Uebung des Augenmases habe ich schon in dem Kapitel von der Zeichnung geredet.

Hierzu mus eine sehr lebhafte Einbildungskraft kommen. Durch sie mus sich der Künstler von andern Menschen unterscheiden, wie der Philosoph durch den Verstand: und nur der kan ein Künstler werden, in dessen Sele sie mit vorzüglicher Lebhaftigkeit wirket. Wessen Einbildungskraft nicht bei jeder Veranlassung alles das, was er jemals über irgend einen Gegenstand mit vorzüglicher Rührung empfunden hat, schnell und leicht wieder an seine Sinne zurükbringt, so daß er es noch einmal zu sehen und zu empfinden glaubt, der martere sich nicht mit vergeblichen Bemühungen, sondern überlasse dieses Fach andern. Durch die Ein-

bildungskraft liegt die ganze Welt, nicht blos so weit wir sie gesehen haben, sondern auch so weit wir sie uns nur vorstellen können, in uns, und verbunden mit der Dichtungskraft wird sie die Schöpferin einer neuen Welt.

Die Einbildungskraft des Künstlers mus drei Haupteigenschaften haben. 1) Leichtigkeit, um bei der geringsten Veranlassung abwesende, oder nicht vorhandene Gegenstände, mit leichter Mühe sich wieder vorzustellen 2) Lebhaftigkeit, um diese wiederkommenden Vorstellungen in einem grosen Grad der Deutlichkeit zu haben 3) Ausdehnung, um viel solcher Vorstellungen auf einmal hervorzubringen. Ohne diese Eigenschaften wird er nie in Begeisterung gerathen, wird er nicht mit Leichtigkeit erfinden, wird sein Werk Aengstlichkeit, Unrichtigkeit, und Armut der Vorstellungen verrathen.

Aber wenn die Einbildungskraft nicht ausschweifen soll, so mus ein feines Gefül der Ordnung und Uebereinstimmung sie begleiten, und eine durchdringende auf Richtigkeit und Wahrheit sehende Beurteilungskraft sie ordnen, und die Herrschaft über sie behalten, sonst werden die Arbeiten des Künstlers nicht grose belehrende Vorstellungen aus der wahren Natur, sondern Produkte des Unsinns werden.

Es ist nöthig, daß er nebst seiner Empfindsamkeit auch zugleich seine Fantasie übe. Dieses geschieht, wenn er seine Empfindungs- und Vorstellungskräfte in einer beständigen Thätigkeit erhält, wenn sein Geist keinen ihm vorkommenden Gegenstand flüchtig übersieht, sondern sich gegen jeden wirksam beweist, und ihn so lange vest hält, bis er davon lebhaft gerührt ist, bis er ihn völlig in seiner Gewalt hat.

Hierauf mus er seine Fantasie auch bereichern, denn die Einbildungskraft erschaft nichts neues, sie bringt nur das, was unsere Sinnen gerührt hat, wieder heran. Also mus er unaufhörlich seine Sinnen für jeden Gegenstand offen halten, daß ihm nichts entgehe. Er mus den mannigfaltigen Szenen der Natur und des menschlichen Lebens überall nachspüren, und mit einem scharfen Beobachtungsgeist betrachten. Durch Anwendung aller dieser Mittel bringt es der Maler so weit, daß er sobald er nur will, alles sich vorstellen kan, was er wünscht, und daß er seinen Gegenstand so sieht, als ob er wirklich mit allen Farben der Natur vor ihm läg, und dadurch wird er in den Stand gesezt ihn zu malen.

Die Fantasie und Empfindsamkeit mus ferner durch eine lebhalte Dichtungskraft unterstüzt werden. Der Maler mus das Abstrakte, das Geistige in körperlichen Formen sich vorstellen, mus sich sichtbare Gestalten bilden können, in denen er das Abstrakte sieht; mit einem Wort: er mus Dichter sein. Dieses wird ihn zur Erfindung seiner Bilder geschikt machen.

In der Empfindsamkeit liegt der Grund zur Begeisterung, ohne welche nichts vortrefliches hervorgebracht werden kan. Alles was der Künstler sieht, oder sich lebhaft wieder vorstellt, mus einen so lebhaften Eindruk auf ihn machen, daß alle seine Nerven angespant, seine Lebensgeister in Bewegung gesezt werden, daß er alles um sich herum, daß er sich selbst vergisst, nichts als seinen Gegenstand sieht, daß seine Sele ganz davon erfüllt ist. Zu dieser Begeisterung kan er sich gewönen, wenn er seine Sele von allen andern Gegenständen abzieht, und nur allein mit aller ihrer Kraft auf denjenigen richtet, von dem er begeistert sein will.

Zu diesen Eigenschaften mus noch ein reiner Geschmak am Schönen hinzukommen, damit das Feuer der Begeisterung ihn nicht soweit hinreise, daß er abenteuerlich werde, daß er sich vom Schönen in allen Teilen seiner Kunst entferne.

Besizt aber der Maler nicht eine starke Liebe zum Vollkommenen und Guten, und eine gründliche Kentnis desselben, damit er es allzeit zu seinem Endzwek machen, damit er das nüzliche mit dem angenemen verbinden kan: so ist seine Kunst nichts als ein glänzendes Spielwerk, und er selbst weniger noch als ein Handwerker, der durch seine geringsten Arbeiten doch immer nüzlich ist.

Alle diese Eigenschaften werden ihm aber noch wenig helfen, wenn er nicht eine gründliche Menschenkentnis besizt, wenn er nicht weis, wie der Mensch zu rühren ist, was den stärksten Eindruk auf seine Sele macht, und wie es ihn macht. Diese Kunst zu rühren, mus er durch vielfältige genaue Beobachtungen der Menschen lernen.

Zu diesen Fähigkeiten mus nun noch das eigentliche Studium der Kunst, und die Fertigkeit der Ausübung hinzukommen. Hierzu habe ich in den vorigen Kapiteln Anleitung gegeben, aber sie wird dem Künstler unnüz sein, wenn nicht die tägliche Uebung hinzukömt. Nur dadurch gelangt er zur Fertigkeit. Er lese die Geschichte der gröſten Künstler, und er wird finden, daß sie nur durch angestrengten Fleis, durch tägliche Uebung, durch anhaltendes Studium, durch unermüdete Arbeitsamkeit das geworden sind, was sie waren.

2.

Manier.

Manier ist die einem jeden Künstler eigne Behandlung bei der Ausarbeitung seiner Gemälde. So wie jeder Mensch seine eigne Art im Schreiben hat: so hat jeder Künstler seine besondere Art in der Zeichnung oder in der Pinselführung, woran man ihn sogleich erkennen, und von andern unterscheiden kan.

Manier wird aber noch in einem andern Sinn genommen, worin es ein groser Feler ist. Mancher Maler gewönt sich an einerlei Arten von Vorstellungen. Seine Köpfe sehen alle überein aus, haben einerlei Stellung, und einerlei Bildung. Seine Figuren sind alle fett, oder alle mager, in einer zu starken Bewegung oder zu steif. Er malt immer nur einerlei Gegenstände, giebt seinen Gewändern einerlei Form, und bringt gewisse Beiwerke überal an. Seine Berge, seine Bäume, seine Vordergründe sehen einer aus, wie der andere. Er malt immer einerlei Karakter in einerlei Stil, unter einerlei Licht mit einerlei Kolorit. Ihr Kolorit ist immer glänzend, oder immer finster, oder immer sanft, oder immer fal. Hierdurch entfernen sie sich von der Mannigfaltigkeit der wahren Natur, und ihre Werke werden unnatürlich, gezwungen, einförmig und langweilig.

Hiervor hat sich ein jeder Maler sorgfältig zu hüten, und über sich zu wachen, daß er sich an keine Manier gewöne. Er bestrebe sich vielmehr sorgfältig in jedem besondern Fall das eigentümliche zu bemerken, worin der Karakter desselben besteht, und

wodurch er sich von anderu unterscheidet, und sodann ihn auf diese seinem besondern Karakter eigentümliche Art zu behandeln, wodurch er der wahren Natur, die nie eine einförmige Manier hat, am nächsten kömt.

3.

Das Leben.

Den äuserſten Grad der Vollkommenheit in der Malerei, wenn das Fleisch weich zu sein, das Blut zu fliesen, die Brust zu athmen, der Mund zu reden scheint ꝛc. nennt man Leben.

Hierzu gehört Vollkommenheit der Zeichnung und des Kolorits, welche nur durch unermüdete Nachamung der Natur erlangt werden, aber nicht durch bloses Studium der Antike. Pouſſin, der glüklichſte Nachamer der Antike, zeichnete grose schöne, edle Formen: aber es scheinen gefärbte Statüen zu sein, es mangelt ihnen das Leben. Rubens zeichnete nicht so korrekt, seine Formen sind nicht so edel, weil mehr die Natur seine Lehrerin war: aber seine Figuren scheinen zu leben. Sein Schüler van Dyk arbeitete bei seinen Porträts noch fleisiger nach der Natur, und erlangte dadurch die Geschiklichkeit, seinen Figuren noch ungleich mehr Leben zu geben. Der Künſtler studire daher fleisig Kunstwerke groser Meiſter und Antike, aber nur um seinen Geſchmak zu bilden, seine Kenntnis zu berichtigen, schöne und grose Formen zu lernen. Alsdenn aber gehe er zur Natur über, ame

nur

nur diese nach, und lerne von ihr, seinen Arbeiten Leben zu geben.

4.

Haltung.

Ein Gemälde hat Haltung, wenn jeder Teil, in Ansehung der Entfernung vom Auge, sich von den neben ihm stehenden gehörig absondert, so daß die nahen Sachen hervortreten, die entfernten aber nach dem Maas ihrer Entfernung mehr oder weniger zurükweichen. Die Haltung macht ferner alles rund und erhaben, der Mangel derselben flach, kraftlos und unnatürlich.

Sie hängt ab von der Richtigkeit der perspektivischen Zeichnung, von der Luftperspektiv, von richtiger Verteilung des Lichts und Schattens, und von der Stärke und Deutlichkeit, oder von der Schwäche der Zeichnung und des Kolorits.

Je näher ein Gegenstand dem Auge ist, je stärker und ausführlicher ist seine Zeichnung, je deutlicher und lebhafter sein Kolorit, je kräftiger sein Licht, je tiefer sein Schatten. Je weiter er sich entfernt, je schwächer und undeutlicher wird seine Zeichnung und Kolorit, je matter sein Licht und Schatten. In der Nähe sind die kleinsten Beugungen im Umris, die geringsten Erhöhungen und Vertiefungen, die kleinsten Wiederscheine, die feinsten Schattirungen der Farben sichtbar. So wie der Gegenstand sich entfernt,

fernt, wird alles dieses unmerkbarer, verschwindet allmälig, bis zulezt der Körper ganz matt, flach, ungewis in Zeichnung und Farbe, und endlich kaum merkbar erscheint.

Der verschiedene Ton des Lichts und der Farben, welcher so viel zur Haltung eines Gemäldes beiträgt, kan nicht aus Regeln, sondern blos aus dem aufmerksamen Studium der Natur erlernt werden, welches der Maler beständig mit dem Studio der besten Kunstwerke verbinden, und aus seinen über beides gemachten Beobachtungen, sich Regeln für besondere Fälle abstrahiren mus.

5.

Entfernung.

Entfernung ist der scheinbare Abstand eines Gegenstandes auf dem Gemälde, von denen, die auf dem Vordergrunde sich befinden. In der Natur ist dieser Abstand wirklich, auf dem Gemälde aber mus er doch so erscheinen, und die Kunst mus das Auge betrügen.

Der Grad der Entfernung eines Gegenstandes hängt ab von dem Grad 1) seiner Verkleinerung, 2) der Undeutlichkeit seiner Umrisse, 3) der Schwäche der Farben, des Lichts und Schattens.

Auser der Perspektiv also mus der Maler noch aus der Optik oder aus der öftern, genauen und äu-

serst

erst sorgfältigen Beobachtung der Natur wissen, was für Teile eines Gegenstandes in einer gewissen Entfernung noch sichtbar sind, z. E. auf was für eine Weite man im Gesicht noch die Augen, in einem Hause die Fensterscheiben, an einem Baume die einzelnen Partien unterscheiden könne.

Einen wichtigen Unterschied macht aber hier die jedesmalige Beschaffenheit der Luft. Bei einer hellen und harten Luft scheinen die entferntesten Gegenstände sehr viel näher zu sein, als bey einer mit Dünsten und einem gelinden fast unsichtbaren Nebel, der alles weich macht, angefüllten Luft. Der Maler mus also genau auf den Grad der Duftigkeit, den er der Luft geben will, acht haben. Nach diesem richten sich die härtern oder weichern Umrisse, und das schwächere oder stärkere Licht. Je dunkler und lebhafter das Blau des Himmels ist, je weniger ist die Luft duftig, je härter sind die Umrisse; und so im Gegenteil.

Hiernächst müssen alle Farben den Einflus der duftigen Luft empfinden. Jede wird weicher, undeutlicher, als mit einem weislichen Staub überstreut. Die Lichter werden matter, die Schatten schwächer, das Schwarze blaulich, und das Blauliche oder Gebrochene mattweis.

6.

Luftperspektiv.

Die genaue Kentnis, wie die Farben in der Entfernung ihre Lebhaftigkeit verlieren, die Mittelfarben

farben und Schatten allmälig unmerklicher werden, sich endlich ganz verlieren, einfärbig und flach werden, in einer sehr grosen Entfernung aber die Körper ihre natürliche Farbe ganz verlieren, und die allgemeine Farbe der Luft annehmen; die genaue Kentnis hiervon nennet man Luftperspektiv, und wenn ein Gemälde natürlich werden soll, so darf sie durchaus nicht von der gewönlichen Perspektiv getrennt werden.

In eben dem Grad, wie die Farben ihre Lebhaftigkeit verlieren, so mus auch Licht und Schatten abnehmen, wodurch die Körper ihre Deutlichkeit und Erhabenheit verlieren. Ein noch so sehr verkleinerter Körper, mit deutlichen Schatten und Lichtern würde nicht entfernt, sondern wie ein Miniaturgemälde erscheinen.

Ferner, da, wo die Hauptfarben, Schatten und Lichter merklich geschwächt werden, ist es natürlich, daß die Mittelfarben und Wiederscheine gänzlich wegfallen müssen.

Anweisung
zum
Platfondmalen.

Erstes Kapitel.

Von der Zeichnung der Dekengemälde.

Platfonds werden alle wagerechte Deken genennt. Die Kunst, die sich mit Bemalung dieser Deken beschäftiget, heist daher die Platfondmalerei. Sie ist schwerer als die andern Arten, daher kömt es, daß wir so viele Misgeburten haben, die unsere Deken verunstalten, anstatt sie zu zieren, die ein Gemische von Unsinn und Beweise unsers schlechten Geschmaks sind. Verschiedene klügere Künstler, die die Schwierigkeiten derselben eingesehen haben, gehen auf der andern Seite zu weit, wenn sie diese Schwierigkeiten für unüberwindlich halten, und sich lieber gar nicht damit abgeben.

Die Hauptschwierigkeiten sind dreifach. Erstens in Ansehung des Kolorits. Die Dekengemälde erfodern ein ganz eignes Kolorit, als andere Gemälde. Da sie alle in der Höhe, entfernt vom Auge sind: so sind alle Mittelfarben beinahe ganz unbrauchbar, weil diese in unsern Augen beinahe gänzlich verschwinden, wenigstens das Kolorit sehr kalt und unkräftig machen würden. Hier können keine andere, als lauter ganze Farben gebraucht werden, die kräftig neben einander aufgetragen werden müssen, damit sie noch in der Entfernung, wodurch sie einen grosen Teil ihrer Kraft verlieren, ihre Wirkung thun, und unser Auge rühren können.

Die zwote Schwierigkeit betrift die Wal der Gegenstände. Der Endzwek des Dekengemäldes ist, unser Auge zu täuschen, die Deke gleichsam aufzuheben, und uns weit über das Gebäude in die Luft sehen zu lassen. Ist es nun nicht Unsinn, wenn die Maler da Historien, die sich auf der Erde zugetragen haben, Bäume, ganze Landschaften, oder wol gar Seestüke hinklekſen? Was für eine Empfindung mus es in uns erregen, wenn wir über unsern Gebäuden Bäume wachsen, oder gar Schiffe in der Luft über uns herumtummeln sehen? Das einzige Element, welches der Künstler hier zum Schauplaz seiner Vorstellung wälen kan, ist die Luft. Er darf also auch keine andere Handlungen wälen, als solche, die sich in der Luft zugetragen haben, oder doch zutragen können. Es felt ihm hier keinesweges an Stof. Die heidnische Mythologie, die christlichen Legenden der Heiligen, und endlich das weitläuftige Feld der Allegorie bieten ihm einen reichen Vorrath an, aus dem er nur wälen darf. Auserdem kan er auch noch die Architektur benuzen: denn es erregt eine angenehme Empfindung des Erstaunens, der Bewunderung und des Wolgefallens in uns, wenn wir über uns blikken, und das Gebäude sich erheben und mit einer majestätischen Pracht nach dem Himmel zu steigen sehen. Nur mus er hier Verstand und Geschiklichkeit anwenden, daß es nicht aussieht, als ob über unsere Köpfe neue Gebäude hingebaut wären, oder gar als ob sie auf uns herabstürzen wollten. Alle Architektur, die hier angebracht wird, mus uns nur eine Fortsezung desjenigen Gebäudes zu sein scheinen, in welchem wir uns befinden. Und damit es nicht herabzufallen scheint, dazu mus es nach den Regeln der Horizontalperspektiv gezeichnet sein, die von der Vertikalperspektiv, die ich in dem

ersten

resten Kapitel behandelt habe, gar sehr verschieden ist.

Um es sich zu erleichtern, und auch in Ansehung der Richtigkeit sicherer zu gehen, thut der Maler wol, wenn er erst das Maas von seinem Stüke nimt, es ins kleine verjüngt, und da sein ganzes Gemälde nach allen Regeln erst im Kleinen ausführt. Alsdenn kan er es leichter und mit aller Sicherheit auf seine grose Tafel übertragen; soll es al Fresco sein, sogleich auf die Deke; soll es aber in Oel sein, so kan er es mit mehr Bequemlichkeit auf seiner Staffelei verfertigen, und es alsdenn an der Deke bevestigen lassen.

Obgleich die Figuren vermittelst der Horizon alperspektiv sehr ungestalt gezeichnet werden müssen, wenn sie unserm Auge in der Tiefe natürlich vorkommen sollen: so müssen doch alle Verhältnisse, wie in der gewönlichen Malerei genau beibehalten werden, da denn die Figuren, die von dem Gesichtspunkt, welcher in der Mitte angenommen werden mus, sich am weitsten entfernen, den übrigen, die sich dem Gesichtspunkt nähern, zum perspektivischen Maasstab dienen müssen.

Wir wollen uns nun durch Beispiele näher mit den Regeln bekant machen. Siehe Tab. IX. Wenn die Säule Fig. 11 in einer Entfernung des Auges von 100 Schuh an die Deke gemalt werden sollte, so daß sie in einer Entfernung von 40 Schuh aufrecht erscheinen mögte, so mus vorher diese Säule C. N. I. H. nebst ihrem Grunde, welcher unten auf der Linie b c zu sehen ist, nach einem beliebigen Modul gehörig aufgezeichnet sein. Alsdenn werden von dem angenommenen Augenpunkte D nach allen Eken des Grundes 1, 2, 3, 4, H Linien gezogen welche die perspektivischen Erhöhungen 5, 6, 7, 8, 9, bezeichnen. Alsdenn kan man abermals von den Eken des Profils C n o F G K L Linien nach dem

auser der Grundlinie b c angenommenen Distanzpunkt ziehen. Die Punkte, wo diese Linien die Grundlinie d e durchschneiden, bemerkt man wiederum mit C n o F G K L. Diese Punkte bezeichnen denn die Verkürzungen der ganzen Säule und aller ihrer Teile auf der Grundlinie b c. So ist auf der Grundlinie d e die Weite C H die bestimte Verkürzung der ganzen Säule. Die übrigen Buchstaben bestimmen die Verkürzungen der übrigen Teile.

Wir wollen diese Regel, um sie noch deutlicher zu machen, an dem Trageſtein Tab. X. Fig. 12 anwenden. Dieser Trageſtein X soll ebenfals in einer Höhe von 75 Schuhen so gemalt werden, daß er unserm Auge 35 Schuh Abstand aufrecht angebaut scheine. Es werden hier wieder wie vorhin aus dem Augenpunkt D Linien nach allen Eken der Grundfläche dieses Trageſteins h i k l gezogen, welche zugleich die Auslaufungen desſelben z m n o p q r bemerken. Um die bestimmte Verkürzungen zu bekommen, zieht man wiederum, wie vorhin schon gelehrt worden von dem ganzen Profil des Steins von Z bis zu Z nach dem Distanzpunkt A Linien, und bemerkt die Punkte, wo sie die Grundlinie f g durchschneiden. Die Weite von y bis Z ist die verkürzte Gröſe des ganzen Steins, und die Verkürzungen der einzelnen Teile sind nach Anweisung der Buchstaben von selbst herauszufinden.

Noch ein Beyspiel an Fig 13. Tab. IX. Diese Figur B K soll 50 Fus hoch gezeichnet werden. Man verfährt dabei in allen Stüken nach der vorigen Anweisung. Die Linien aus dem Augenpunkt D bis auf die Grundlinie h i bestimmen ihre Stellung an zwei verschiedenen Orten, nebst ihren perspektiviſchen Breiten; die von dem Profil nach dem Distanzpunkt B gezogenen und auf der obern Grundlinie k l angemerkten

ten Linien bestimmen ihre Verkürzungen, wie die Figuren B. K. ausweisen.

Diese drei Exempel werden hinreichend sein, das Verfahren bei Aufzeichnung und Verkürzung einzelner Figuren, begreiflich und deutlich zu machen. Wir wollen diese Regeln nun auf ein vollständiges Dekenstük anwenden. Siehe Tab. XI. Fig. 14. O, P, Q, R sollen die Pfeiler sein, die an der Deke D, E, B, C aufrecht erscheinen sollen. Die Stellen an welche die Pfeiler gezeichnet werden sollen, sind mit M bezeichnet. A in der Mitte, ist der Augenpunkt, nach diesem Punkt werden von allen Eken, und von allen Grundstellen der Pfeiler Linien gezogen, welche Linien sodenn die perspektivische Richtung der Pfeiler bestimmen. Um nun auch die Verkürzungen zu bekommen, so zieht man von dem Oberteil der Pfeiler O Linien nach dem Distanzpunkt K, und bemerkt die Stellen, wo sie die Grundlinie H I durchschneiden. Diese Punkte sind hier mit F h i k l m n G bezeichnet, und sie bestimmen den Maasstab der Verkürzung. Wolte man anstatt der Pfeiler M lieber Säulen erwälen, wie Fig. 15, L L, so besteht der Unterschied blos in der Rundung, nnd es wird bei ihrer Aufzeichnung eben so wie vorhin verfahren, daß man von jeder Grundfläche Linien nach dem Augenpunkt A zieht, wodurch sie ihre perspektivische Richtung erhalten.

Kein Dekengemälde kan also richtig gezeichnet werden, wo man nicht zuvor eine ordentliche Zeichnung davon macht, welcher auch noch der Grundris beigefügt werden mus. Hierauf mus die Höhe in Betrachtung gezogen werden, in welcher das Gemälde erscheinen soll. Nach dieser Höhe richtet man den Distanzpunkt ein, und sezt in der Mitte des Stüks

den Augenpunkt, so ist das übrige nach obiger Anweisung leicht.

Hieraus erhellet, daß alle diejenigen Teile der Gegenstände, die mit dem Grunde parallel stehen, nicht verkürzt werden können; diejenigen hingegen, welche aufrecht stehen, und ihre Beziehung nach dem Augenpunkt haben, müssen verkürzt werden, und das um so mehr, je näher sie dem Augenpunkt kommen.

Die Regeln, welche wir vorhin bei der einzelnen Säule, und bei dem Tragestein haben kennen lernen, wollen wir nur noch auf ein ganzes Architekturstük anwenden, daß es in einer gewissen Entfernung an der Deke als wirklich in die Höhe gebaut erscheine. Siehe Tab. XII. Fig. 16. Vorerst mus der Grundris des Stüks B und alsdenn dessen Profil richtig aufgezeichnet werden. Alsdenn wird der Augenpunkt A und der Distanzpunkt nach erforderlichem Abstand vestgesezt. Nach diesem werden von allen Winkeln des Grundrisses a b c u. s. f. Gesichtslinien nach dem Augenpunkt gezogen. Hierauf wird das Profil aufgezeichnet Tab. XIII. Fig. 17. Von allen Eken dieses Profils, als I, K, L, M, u. s. f. werden Linien nach dem Distanzpunkt G gezogen, welche in den Punkten, wo sie die Grundlinie O P durchschneiden, das Maas der Verkürzungen bestimmen. Ich habe hier nur wenige Teile bemerkt, weil die Zeichnung durch allzuviele Buchstaben nur undeutlich gemacht werden würde, aber diese wenigen werden hinlänglich sein, einen deutlichen Begrif von der Sache zu machen. Als CD ist die ganze Länge in ihrer Verkürzung, CN die Höhe des Postaments, u. s. f.

Daß jeder Maler überhaupt die Baukunst vollkommen verstehen mus, nicht um etwas aufzuführen

sondern

sondern um es richtig zu zeichnen, versteht sich von selbst. Aber keiner hat diese Wissenschaft so nöthig, als der Landschafts- und Plafondmaler, weil ein jeder Feler in seinen Architekturstüken sogleich in die Augen fallen und seine Unwissenheit beschimpfen würde.

Bei den Plafondgemälden hat er noch dahin zu sehen, daß er alles Dicke und Schwere untenhin, (oder auf die Seite) und alles Dünne und Leichte obenhin (oder in die Mitte) ordnen müsse. Dieses ist auch auf die verschiedenen Säulenordnungen anzuwenden, daß er nicht etwa die Korintische unten, und die Toskanische obenhinbringt. Die unterste als die schwerste mus die Toskanische sein, dann folgt die Dorische, hernach die Jonische, alsdenn die Römische, und zulezt die Korintische als die leichteste.

Daß bei der Wal der Gegenstände auf den Ort, dessen Beschaffenheit, Gebrauch, Besizer u. s. w. Rükſicht genommen werden mus, bedarf wol keiner besondern Anweisung. Ein mythologisches Stük in eine Kirche, eine Heiligengeschichte in ein Komödienhaus, ein schwerer prächtiger Tempel auf die Deke eines Gartenhauses, und dergleichen, sind Unschiklichkeiten, die wol ein jeder ohne Erinnerung einsehen wird.

Mehr Aufmerksamkeit erfodert die Beleuchtung, welche so eingerichtet sein mus, daß sie von einem jeden Ort, wo man auch stehen mag, gleiche Wirkung thut, und doch lediglich von der jedesmal besondern Beschaffenheit und Einrichtung des Gebäudes abhängt. Eben so viel Aufmerksamkeit und Verstand erfodert die Einteilung der Felder und die Anordnung der Hauptgegenstände, damit nichts zu sehr verzerrt wird, und die Hauptsache auch hauptsächlich in die Augen fällt.

Wir wollen nun noch ein Beispiel hinzufügen, wie man verfahren mus, wenn man ein besonders gemaltes schon fertiges Gemälde, Kupferstich, oder Zeichnung, an die Deke malen soll. Siehe Tab. XIV. Fig. 18. sei das Gemälde, welches an die Deke gezeichnet werden soll. Diese Zeichnung teile man vorerst in beliebige Teile, wie hier in 36 Quadrate. Hierauf werden diese Teile oder Quadrate auf eine andere Tafel übergetragen, siehe Tab. XV. und auf der Grundlinie H I abgesteckt, Fig. 19. 6, 5, 4, 3, 2, 1. Alsdenn nimt man nach Verhältnis der Höhe, oder des Abstands der Deke vom Auge, den Augenpunkt an, welches hier G ist. Nach diesem Punkt G werden von allen Abteilungen 1, 2, 3, 4, 5, 6, Linien gezogen. Um nun die Verkürzungen zu finden, so teilet man eine Perpendikularlinie DB ebenfalls in 6 solche gleiche Teile. Von jedem dieser Teile ziehet man nun Linien in den unten befindlichen Distanzpunkt A. Auf der Durchschneidungslinie B. E. erhält man nun von B nach E zu, die bestimten Verkürzungen durch a, b, c, d, e, f. Diese Verkürzungen trägt man alsdenn auf die Tafel Fig. 18. von C nach F und von I nach F über, wodurch man die richtige Verkürzung der Quadrate erhält, wie hier die Buchstaben und Zalen klärlich ausweisen. In diese Quadrate trägt man alsdenn nach Anweisung ihrer Bezeichnung alles das ein, was in den eben so bezeichneten Quadraten Fig. 17. enthalten ist.

In beiden andern Figuren, Fig. 20 und 21 Tab. XVI. ist das nämliche enthalten, nur daß wegen anders angenommener Augen und Fernepunkte, die Verkürzungen auch anders ausfallen. In Fig. 20 nämlich ist der Augenpunkt H. Die nämlichen Teile sind auf der Perpendikularlinie D K angemerkt. Von

die-

dieser sind die Linien nach dem unten befindlichen Distanzpunkt o gezogen, und auf der Durchschneidungslinie K L mit den Buchstaben f, g, h, i, k, l bemerkt, welches die bestimten Verkürzungen sind.

Zu Figur 20 ist ebenfalls der Augenpunkt H, der Distanzpunkt W und die Verkürzungen auf der Durchschneidungslinie von R nach E.

Auf die hier beschriebene Weise können nun alle mögliche Zeichnungen und Gemälde auf die Deke übergetragen, und vermittelst der Einteilung in Quadrate, nach Belieben vergrösert oder verkleinert werden, indem man die Quadrate nur vergrösern oder verkleinern, und die dahin gehörigen Teile alsdenn hineinzeichnen darf.

Wem aber diese regelmäsige und gründliche Methode noch immer zu schwer sein solte, der kan sich der von dem berühmten Laireſſe, in seinem grosen Malerbuch vorschlagenen Methode bedienen. Man zeichnet nämlich sein Stük ordentlich auf, legt es alsdenn horizontal (wasserrecht) hin, verfügt sich hierauf mit einem Spiegel in diejenige Entfernung, und Augenhöhe, nach welcher das Dekenstük hernach betrachtet werden soll, und rükt da den Spiegel so lange bis die Zeichnung vollkommen darin erscheint. Alsdenn ist es leicht die ganze Zeichnung aus dem Spiegel, mit Schatten und Licht und allen Verkürzungen auf gegründetes Papier zu zeichnen, und es, so gros als es werden soll, vermittelst der vorhin angezeigten Methode mit den Quadraten zu vergrösern. Man kan es auf diese Art auf der Staffelei fertig malen, und alsdenn nur an die Deke anheften.

Dieser vortrefliche und berühmte Maler Laireſſe thut noch einen andern Vorschlag. Man solle nämlich alle Figuren, die an die Deke gemalt werden sol-

len in Gips oder Wachs oder Thon pouſſiren, ſie hierauf eben ſo wie ſie auf dem Gemälde geordnet werden ſollen, vermittelſt eiſerner Dratſtüke in weichen Thon ſteken, die ganze Gruppe in ein ſolches Licht, und in eine ſolche Erhöhung ſezen daß ſie dem Auge eben ſo in allen Verkürzungen erſcheint, wie das Gemälde an der Deke erſcheinen ſoll, und dann die Zeichnung hiervon abnehmen.

Noch einen andern Vorſchlag thut Laireſſe, der noch leichter auszuführen iſt. Wenn z. B. ein ganzes Haus, ſo gros es auch ſei, oder gar eine ganze Gegend mit allen Figuren (die benöthigten Figuren kan man ſich ja ſelbſt nach Belieben ſtellen) abgezeichnet werden ſoll, ſo nimt der Zeichner ein konvex (erhaben) geſchliffenen Spiegel, kehrt ſeinem Gegenſtand den Rüken zu, ſo, daß er ihn im Spiegel ſehen kan, und geht in dieſer Stellung ſo lange fort, bis der ganze Gegenſtand im Spiegel zu ſehen iſt. Den darf er nun nur abzeichnen, wie er iſt, denn er enthält ſchon alle Verkürzungen.

Zugleich gibt er eine Anweiſung, wie ganze Zimmer, Säle, Gallerien oder Luſtgärten an eine Wand zu zeichnen ſind. Siehe Tab. VIII. Fig. 11. E iſt hier der Augenpunkt, C der Grund A die Deke D und B die Seitenwände oder Spalire. Die Länge Weite und Tiefe kan willkürlich angenommen werden, und man hat nichts weiter dabei zu thun, als daß man alle Geſichtslinien von allen Seiten nur in den Augenpunkt zuſammen zieht, und dabei, wie ſchon oben gelehrt worden, verfährt.

Dieſer groſe Künſtler erzält, wie er ſelbſt zu ſeiner Uebung verfahren ſei. Er nagelte nämlich ſeine Leinwand oder Papier an eine Deke, legte ſich auf den Rüken; und zeichnete ſeinen Entwurf mit ſchwar-

zer

zer oder weiser Kreide darauf. Hernach verfertigte er seine Figuren nach wol ausgesuchten Kupferstichen. Durch diese vielfältig wiederholte Uebung brachte er es so weit, daß er die schönsten Dekenstüke ohne Rüksicht auf die Regeln, auf seiner Staffelei aus freier Hand verfertigen konte.

In Ansehung der Beleuchtung und des Kolorits gibt es hier keine neue Regeln. Alles was in den vorigen Kapiteln gesagt worden ist, mus auch hier beobachtet werden. Nochmals will ich nur erinnern, daß es an Rüksicht auf die Haltung, hier ganz besonders nothwendig ist, daß das Kolorit und die Beleuchtung in denen vom Augenpunkt entferntesten Teilen ausserordentlich kräftig sein, nach dem Augenpunkt zu aber immer schwächer werden, und im Augenpunkt selbst gleichsam verschwinden müsse.

Auf Tab. XVII. sind alle bisher gelehrte Regeln angebracht worden. Die Verkürzungen erscheinen hier alle vertikal und nicht horizontal, denn die Figuren N. 1. 2. 3, und 4 sind blos in der Länge, nicht aber in der Breite verkürzt n. 2 hingegen hat ihre völlige Länge, weil sie horizontal liegt. Die Beleuchtung ist Sonnenlicht, und zwar von oben, wie es bei allen Dekengemälden sein mus. Der Augenpunkt ist nach Anweisung der Figuren 3, 1, 4, in der äuserstен Ferne des Firmaments angenommen, welches ebenfalls eine unveränderliche Regel ist.

Da die meisten Dekenstüke auf Kalk gemalt werden: so will ich noch eine kurze aber deutliche Anweisung zum Freskomalen beifügen.

Zweites Kapitel.

Vom Freskomalen.

Es gibt zweierlei Arten auf Kalk zu malen, das Fresko, und das Trokenmalen.

Das Trokenmalen geschieht auf Mauern die vorher mit einem nicht allzudünnen Gips beworfen worden sind, welchen man troken werden läßt, und worauf man alsdenn mit allen Arten von Farben, in Oel und Wasser malen kan. Bei alten Mauern hat man nur die Vorsicht zu brauchen, daß man die alte Weiße zuvor abkrazen, und die Mauer mit frischer Tünche überziehen lassen mus, da auserdem Malerei und Tünche zugleich abspringen würden.

Das Freskomalen geschieht hingegen auf einer frisch mit Mörtel überworfenen Mauer. Die Farben ziehen sich in den nassen Mörtel hinein, und die Malerei wird hierdurch ungleich dauerhafter, als die auf trokenen Gips.

Ehe der Künstler das Malen selbst anfangen kan, hat er vorher für verschiedene Dinge zu sorgen.

Vor allen Dingen mus er das Gerüste untersuchen, damit er sich demselben nicht mit Gefar seines Lebens anvertraue. Ferner mus er sich hüten, daß er seine Arbeit nicht sogleich vornehme, wenn die Mauer mit frischem Kalk beworfen worden ist, noch auch an einem verschlossenen Ort, weil die davon aufsteigenden Düuste überaus schädlich sind.

Wenn

Wenn die Mauer recht ausgetroknet ist, so wird sie wieder angefeuchtet, und mit einem etwas dünnern Kalk noch einmal beworfen. Auch dieser mus abtroknen, und sodann erst wird er mit dem Mörtel überzogen, welcher aus noch dünnerm Kalk mit etwas klaren Flussand vermischt, besteht. Auf diesem aufgetragenen Mörtel mus die Arbeit sogleich vorgenommen werden, und es mus nie ein gröseres Stük damit überzogen werden, als in einem Tage gemalt werden kan, weil die Arbeit, sobald der Mörtel trokent wird, nicht mehr von statten geht. Doch darf er auch nicht noch ganz nas sein, sondern mus in etwas abgetroknet sein, weil sonst die Arbeit sich zu sehr mit dem Kalk vermischt. Um aber dem Mörtel das Rauhe und Unebene zu benehmen, mus er vorher abgekörnt, oder wie es die Italiener nennen, granirt werden. Dieses Abkörnen geschiehet, wenn man erstens mit einem starken Pinsel die kleinen hervorstehenden Sandkörner hinwegnimt, und sodann einen Bogen Papier darauflegt, und ihn mit der Maurerkelle gelind andrükt und streicht. Hiermit fährt man von einem Orte zum andern fort.

Weil sich auf dem nassen Kalk nichts ändern oder verwischen lässt, so müssen alle Striche sogleich flüchtig vest und richtig gemacht werden. Um desto gewisser und sicherer zu gehen, bedient man sich der Kartons, oder groser Zeichnungen, die von eben der Grösse sind, wie das Gemälde werden soll, und mit allen ihren Teilen und Farben zwar flüchtig, aber völlig ausgeführt sind. Diese Kartons werden an die Wand befestiget, und die Zeichnung danach angezeigt, auch alsdenn die Farben nach ihnen aufgetragen.

Solten aber irgend einer Ursache wegen die Kartons nicht anzubringen sein, so mus man sich des

Tab. XIV. vorgeschlagenen Mittels der Vergitterung bedienen, seine Zeichnung in Quadrate teilen, und diese Quadrate auf die Wand übertragen, und so ein Quadrat nach dem andern bemalen. Solte bei Endigung des Tages noch etwas von dem übertünchten Stük übrig bleiben, so mus solches abgehauen, und den andern Tag frisch beworfen werden.

Um sich bei Aufreisung der Zeichnung nach dem Karton, das verdrüsliche Ueberfahren zu ersparen: so kan man alle Linien und Umrisse mit Nadeln durchstechen, und sie denn mit einem Beutelchen voll fein gepülverten Kolstaub drüken und überfahren, wodurch man die verlangten Umrisse auf dem Kalk erhalten wird, welche alsdenn aus freier Hand leicht auszuführen sind.

Da die Farben in Töpfen gemischt werden, und es sehr schwer ist, wenn eine Farbe ausgegangen ist, vollkommen dieselbe Mischung zu treffen. so thut man wol, wenn man auf einmal so viel Farben anmacht, als zum ganzen Stük erfodert werden.

Müssen während der Arbeit noch einige Farben gemischt werden, so bedient man sich dazu einer kupfernen Pallette mit einem Rand, worauf man ein kleines Gefäs mit Wasser zum verdünnen bevestigen kan.

In Auftragung der Farben wird eine eben so grose Geschwindigkeit und Gewisheit erfodert, besonders aber im Vertuschen wo es unumgänglich nöthig sein solte. Jeder Strich mus so bleiben wie er ist, und jede Farbe mus gleich aufgetragen werden, wie sie bleiben soll, denn das mehrmalige Ueberfahren mit frischer Farbe ist eine Sudelei, die dem Gemälde Schönheit und Dauer benimt. Die ersten Farbenstriche verlieren zwar zuweilen ihre Kraft und

Schön-

Schönheit auf der nassen Tünche, diese überfährt man aber von einem Flek zum andern sogleich wieder mit eben derselben Farbe.

Die verschiedenen Tinten sezt man nur neben einander ohne etwas zu vertreiben. Sind Vertiefungen oder Erhöhungen nöthig, so läßt man die erste Farbe etwas abtroknen, und dann erhöht oder vertieft man die Farbe mit dem Pinsel blos durch Schraffirung.

Bei Mischung der Farben hat man wol zu überlegen, daß sie beim Troknen alle heller und matter werden, sie müssen daher dunkler gemischt, und stark, dunkel und kräftig aufgetragen werden.

Sollte indessen bei aller Vorsicht und Geschiklichkeit ein Gemälde dennoch in Zeichnung oder Kolorit mislingen, so ist alsdenn kein anderer Rath, als daß es ganz abgeschabt, die Stelle mit frischem Mörtel überzogen, und so ganz vom Anfang gearbeitet wird.

Nun noch etwas von den Farben.

Nicht alle diejenigen Farben, die in der Oelmalerei gebraucht werden, sind in der Freskomalerei zu brauchen, weil ein groser Teil derselben sich nicht mit dem Kalk und Mörtel verträgt, sondern von demselben zerfressen wird, daß ein solches Gemälde in kurzer Zeit verschiest und alle seine Schönheit verliert. Ich will hier noch die zu dieser Malerei schiklichen Farben verzeichnen.

1. Weis von Kalk gemacht. Man löscht Kalk mit Wasser ab, und lässt ihn ein halbes Jahr stehen. Man kan dieses Weis alsdenn zu allen Mischungen brauchen.

2. Weis von Eierschalen. Dieses ist ein vortreffliches Weis, welches zu allem gebraucht werden kan.

kan. Man nimt die Eierschalen, stöst sie, und wäscht das Pulver so lange, bis das Wasser ganz rein davon abgeht. Alsdenn vermischt man diesen Teich mit einem Stük ungelöschten Kalk, und zerreibt die Masse auf einem Reibstein so fein als möglich. Dieses Weis ist nicht blos zu Mischungen, sondern auch zum Erhöhen zu brauchen. Noch besser wird es, wenn man die gestosenen Schalen vorher in einem wolverwahrten Gefäs verbrennen und ausglühen lässt, wodurch man zugleich den unleidlichen Gestank vermeidet, welchen sie auserdem von sich geben.

3. Weis von Ligustischem Marmor. Dieser Marmor wird zu Pulver gestosen, und nachdem er mit Kalk vermischt worden, mit Wasser abgerieben.

4. Zinnober. Wenn der Zinnober nicht vom Kalk zerfressen werden soll, mus er auf folgende Weise zubereitet werden: Man nimt gestosenen reinen Zinnober, thut denselben in ein Geschirr, und giest Wasser darüber, worin vorher lebendiger Kalk abgelöscht worden. Doch mus das Wasser klar und hell sein. Dieses giest man nach einiger Zeit wiederum ab, und an dessen statt frisches darauf. Je öfter man dieses Auf und Abgiesen wiederholt, jemehr nimt der Zinober die Eigenschaften des Kalks an, daß er sich alsdenn auf dem Gemälde mit demselben verträgt.

5. Gebranter Vitriol. Man brennt den römischen Vitriol im Ofen und vermischt ihn alsdenn mit Brandwein. Er gibt eine schöne Pupurfarbe, besonders wenn man damit untermalt, und er denn mit Zinober überfahren wird.

6. Englisch Roth. Fällt etwas mehr ins Braune.

7. Bergröthe. Ist wie das vorige sehr dauerhaft.

8. Ge-

8. Gebranter Oker oder Erdgelb. Fällt etwas ins bleiche oder gelbliche, ist aber zur Fleischfarbe unentberlich.

9. Gewönlicher Oker oder Erdgelb. Man hat dessen verschiedene Arten hell und dunkel, wovon einige ganz ins braune fallen.

10. Ofengelb oder Neapolitanisch gelb. Eine schöne gelbe Farbe unentbehrlich zur Karnazion von Weibern, jungen Leuten und Kindern, dahingegen der Oker zur Fleischfarbe der Männer und alter Leute genommen wird.

11. Erdgrün. Ist die einzige auf Kalk brauchbare grüne Farbe. Alle andere Arten verschiesen, und nur diese ist dauerhaft. Das Veronesische ist das beste.

12. Braunschweiger Grün. Eine sehr schöne grüne Farbe, deren Bereitung aber noch nicht alt genug ist, um mit Gewisheit zu wissen, ob es mit der Länge der Zeit nicht verschiest. Sonst ist es sehr gut zu brauchen, und hat bis izt auch einige Jahre ausgehalten.

13. Erdschwärze Umbra. Man hat deren sehr verschiedene Arten, die bald lichter bald dunkler sind, und bald ins braune bald ins röthliche spielen. Die bekantesten Arten sind Englische, Kölnische, Römische und Venezianische, welches unter allen die schwärzeste ist. Durch das Brennen kan man sie verändern, und sich noch mehrere Arten derselben machen. Sie wird auch feiner und feuriger dadurch.

14. Kohlschwärze. Diese wird von Weinreben, Pfirsigkern, und dikem blauen Pappier durch das Verbrennen gemacht. Jedes gibt eine andere Farbe. Man darf es aber nicht zu Asche, sondern nur zu Kole verbrennen lassen, und dann mit Wasser ablöschen.

15. Schmalte. Man hat dabei nur das zu beobachten, daß sie in ganz frischen Kalk eingetra-

gen, und nach Verfliesung einer Stunde noch einmal überfahren werden mus.

16. Salzbraun. Hat eine Violfarbe, und wird durch die Vermischung mit Schmalte mächtig erhöhet.

17. Ultramarin. Ist nur zu kostbar, um es oft allein zu brauchen. Es wird meistens mit Schmalte vermischt.

18 Marmorschwärze. Es wird von dem schwärzesten Marmor auf eben die Art bereitet, wie das Marmorweis.

Dieses sind die mir bekanten Farben, welche hier zu brauchen sind. Alle andere vertragen den Kalk nicht, sondern verderben auch durch die Vermischung die andern Farben.

Nachschrift.

Bei einigen zu der Lehre von der Perspektiv gehörigen Kupfertafeln sind nicht alle Buchstaben erklärt worden. Ich hoffe, der geneigte Leser wird um deswillen nicht glauben, daß sie vergeblich dastehen, sondern den Endzwek errathen, daß sie zur Uebung der Nachforschung und des Selbstdenkens da sind. In den ersten Tafeln habe ich dem jungen Künstler die weitläuftigste Anleitung gegeben, um ihn erst mit der Art bekant zu machen, wie man verfahren mus. Nachher hielt ich für nöthig auch etwas seinem eigenen Nachdenken zu überlassen, um seine Aufmerksamkeit und seinen Fleis dadurch anzuspornen. Er nehme also, wo er Buchstaben ohne Erklärung findet, Zirkel und Linial in die Hand, und studire selbst deren Bedeutung, welches ihm, wenn er das vorhergehende mit Aufmerksamkeit durchgegangen ist, sehr leicht werden wird, weil alles nach einerlei Regeln geht. Er wird alsdenn die Sache sich tiefer einprägen, und doppelten Nuzen von seinem Fleise haben.

Drukfehler.

pag. 8. Zeile 29. für H wird A gelesen. p. 13. Z. 17. für I. lies 1. ebd. Z. 25. für meier l. meiner. p. 15. für l. l. 1. p. 17. Z. 14. für G l. P. ebd. Z. 33. für l l. 1. p. 18. Z. 16. für F l. f. ebd. Z. 18. für F l. f. p. 19. für 10. l. 5. ebd. Z. 20. für H l. A. p. 21. in dem Raum von 20 Z. müssen anstatt kleiner o. s. grose O. S. angenommen werden. p. 100. Z. 11. vor E. l. p. 101. Z. 3. ist von ausgelassen. p. 117. Z. 2. für B l. I. ebd. Z. 11. muß Punkt weg u. A nach Augenpunkt gesezt werden. p. 120. Z. 22. für fig. 18. l. 19. ebd. Z. 28. für fig. 17. l. 18. p. 121. Z. 2. statt o. l. O. ebd. Z. 5. statt 20 l. 21. p. 128. Z. 15. st. Zinnober l. Bergzinnober.

TAB. I.

TAB III

Fig 3.

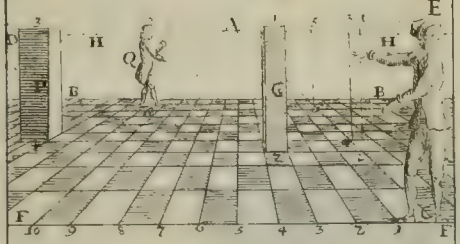


Fig. 4

TAB II

Fig 1

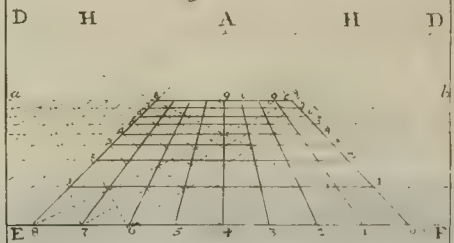
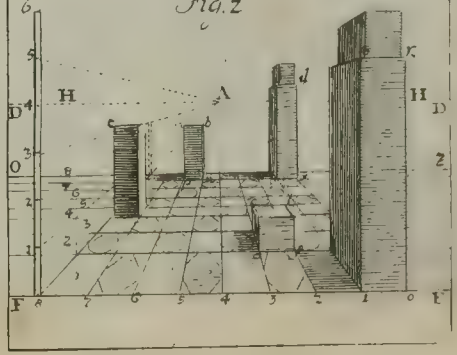


Fig. 2



TAB II

Fig. 5

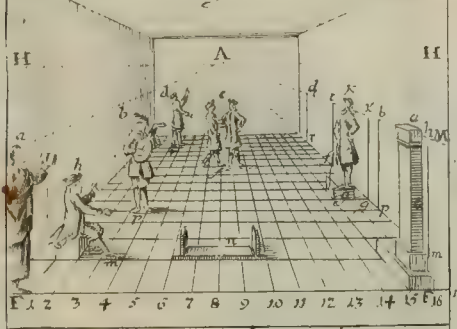


Fig 6

Fig 7

TAB V

Fig 7

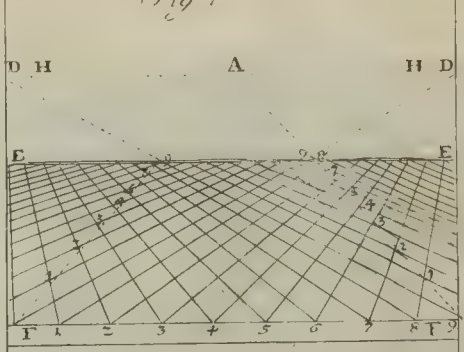
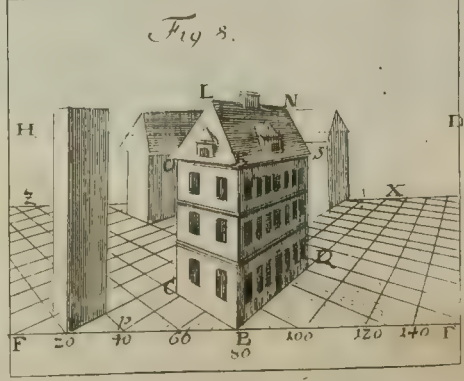
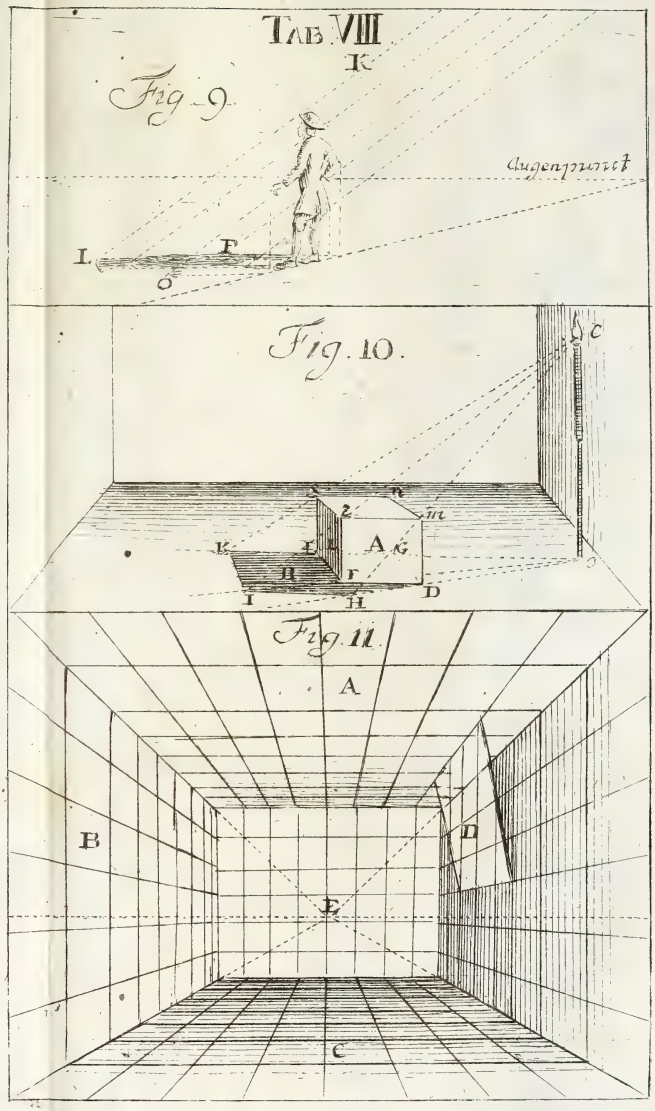


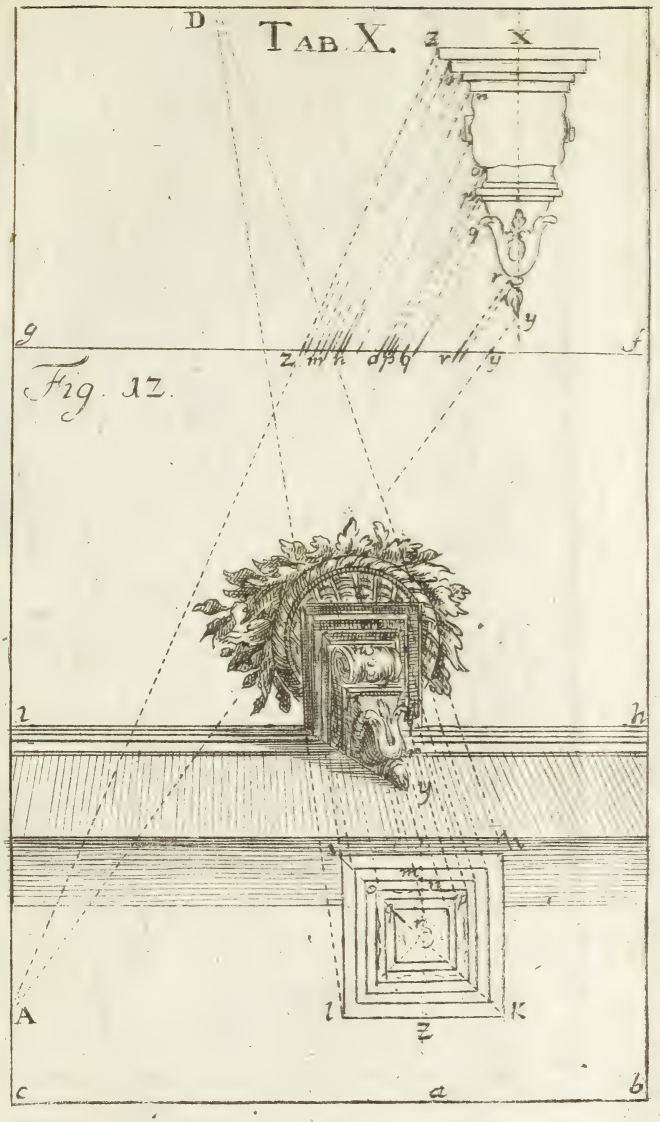
Fig 8.



Tab VI

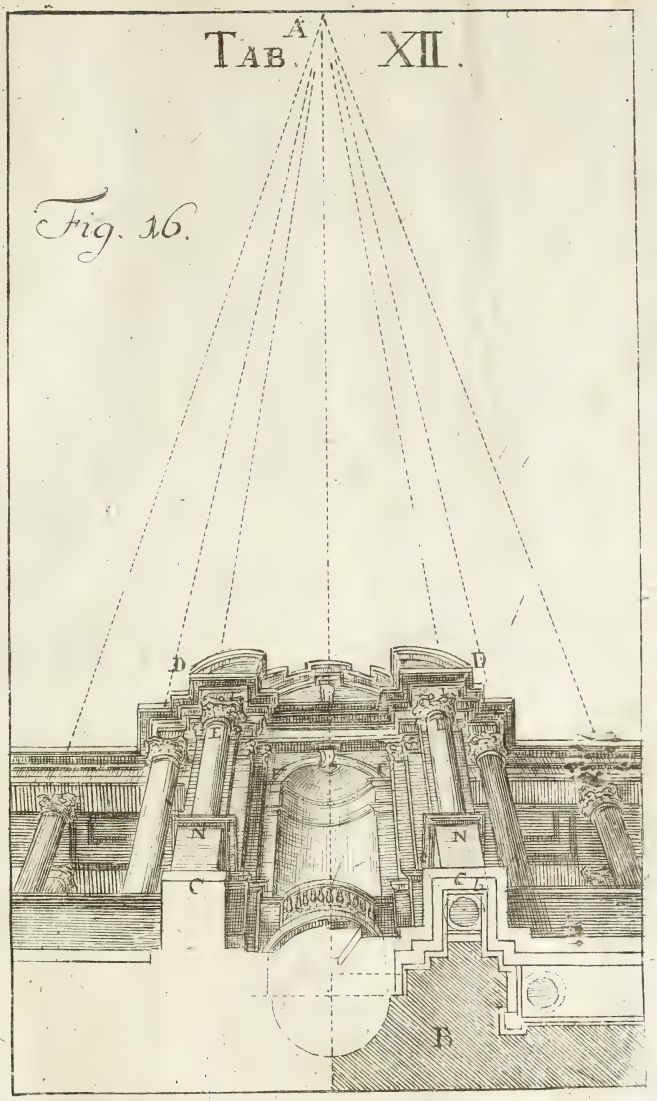
Tab. III


Tab VIII
Fig. 9.
K
Augenpunct
L
F
O
Fig. 10.
C
K
L
A
G
B
I
H
D
Fig. 11.
A
B
D
E
C


D
Tab. X.
z
x
g
f
y
Fig. 12.
l
h
A
l
K
z
c
a
b

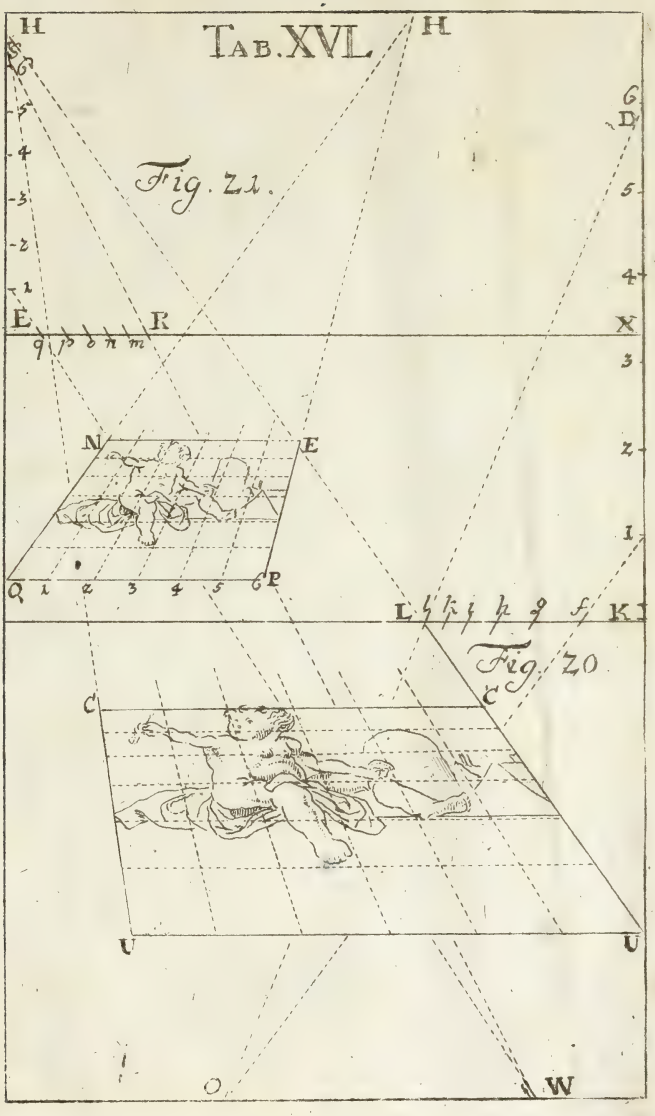
TAB. XII.

Fig. 16.



Tab. XIV.

Fig. 18.


TAB. XVI.
Fig. 21.
H
H
E
R
X
N
E
Q
P
L
K
Fig. 20
C
C
U
U
W

TAB XVII

Gerard Duc Laireſſe Pinxit.

Ed. Weirotter f.